8
P31

EDGAR PAPU

EVOLUȚIA ȘI FORMELE GENULUI LIRIC

EDITURA ALBATROS

„Cel mai vechi dintre genurile literare, lirismul, care mărturisește existența omului de cînd el a învățat să vorbească și să cînte, reprezintă una dintre marile permanențe ale umanității.

De aceea, în recenta mea carte, m-am gîndit să-i redau toată seria mai importantă de aventuri de-a lungul mileniilor. Nu este, totuși, o istorie a lirismului universal, fiindcă volumul ei de date, chiar elementare, n-ar fi încăput în trei sute de pagini. M-am mulțumit numai cu evocarea principalelor succesiuni ale formelor pe care le-a luat genul pe treptele progresive ale spiritului și ale culturii, de la început pînă astăzi. Deoarece este prima lucrare de acest fel apărută la noi, n-aș putea să fac comparații cu similare scrieri anterioare și să-mi precizez contribuția față de ele. Aștept numai ca alte lucrări de aceeași factură să-și aducă pe viitor sporul la modestul început pe care l-am pus.“

EDGAR PAPU

(„Informația Bucureștiului“, 15 febr. 1969)

EDGAR PAPU

EVOLUȚIA ȘI FORMELE GENULUI LIRIC

8
P31

EDGAR PAPU

EVOLUȚIA ȘI FORMELE GENULUI LIRIC

Ediția a II - a

LICEUL „GHEORGHE LAZĂR"
BIBLIOTECA
BUCUREȘTI

54742

Editura Albatros

Coperta : TEODOR BOGOI

Fragmentele lirice citate, ale căror traducători sau surse nu sînt indicate în nota la pagină, aparţin autorului studiului.

CUVÎNT INTRODUCTIV

Deoarece nu totdeauna titlul unei lucrări poate să cuprindă, cu cea mai mare exactitate, intenţia autorului, ne credem datori, în cazul de faţă, să anticipăm, prin cîteva lămuriri, conţinutul acestei cărţi. Propunîndu-ne să fixăm succesiunea şi întrepătrunderea principalelor configuraţii de poezie lirică, de la primele începuturi şi pînă astăzi, trebuie, în primul rînd, să stabilim criteriul de orientare şi conceptele esenţiale ale lucrării.

Ce înţelegem anume prin „formă lirică", noţiune pe care am anunţat-o şi în titlu? Trebuie să precizăm că această noţiune a noastră nu se raportează la coordonatele tehnice exterioare, cum ar fi, bunăoară, strofele sau versificaţia. De altfel, excelenta lucrare a lui Vladimir Streinu, Versificaţia modernă *(E.P.L., 1966), unde există preţioase deslușiri şi asupra versului la unele expresii poetice arhaice, ca, de pildă, „Psalmii", satisface exigenţele acestui aspect al problemei. Ea compensează, în mare parte, ceea ce nu ne-am propus să facem. Prin* formă, *deci, se înţelege altceva decît ceea ce ţine de tiparele poetice.*

Noţiunea capătă aici înţelesul de structură *sau de* întreg, *adică de ansamblu alcătuit din părţi* irepetabile, *în măsură a se răsfrînge integral fiecare dintr-însele. Acest ansamblu sau această structură artistică nu este una „în sine", ci există doar „pentru noi"* [1] *; ea răspunde unei prealabile organizări interne a noastră, printr-un limbaj pe care numai „constelaţia" unor întreguri din noi îl înţelege şi i se adaptează. Vom privi, deci, seria diferitelor tipuri de ansambluri sau de structuri artistice, în evoluţia lor aplicată la poezia lirică, aşa cum ele se realizează în receptivitatea noastră, la rîndul ei modelată structural astfel, încît să le înregistreze, în mod adecvat, ca totalităţi.*

[1] Kurt Mitchells, *Die Problematik der Ganzheit in der Ästhetik* în *Zeitschrift für philosophische Forschung*, Nr. 2, 1965.

În artă, implicit în cadrul lirismului, o asemenea structură artistică se organizează dinlăuntru. Poetul pleacă, deci, de la o configurație a sa interioară, pe care o edifică în afară tot ca totalitate. Bunăoară, o experiență a iubirii, a naturii, a societății, a lucrului, a morții etc. se organizează toate ca întreguri în conștiința poetului. Legile, însă, după care se proiectează în afară aceste întreguri interioare, avînd un caracter individual, nu pot fi enunțate. Kurt Mitchells afirmă că totalitatea artistică este de așa natură, încît devine imposibilă găsirea legii prin care părțile ei se structurează într-un întreg. O asemenea lege „individuală" n-ar fi decît un duplicat al operei respective, fiindcă ar trebui să cuprindă într-însa toate proprietățile specifice ale acelei opere, și, prin aceasta, nu s-ar mai deosebi de ea. De aceea noi vom da însăși opera, *adică vom prezenta cît mai multe ilustrări, prin care să studiem — în desfășurarea acestei lungi evoluții — modalitățile mereu speciale prin care s-a proiectat, în realizarea lirică, totalitatea interioară, structurată de experiența iubirii, a vieții, a morții, a naturii etc.*

Acum, cînd am explicat ce anume intenționăm, mai rămîne totuși nelămurită rațiunea pentru care, în titlul nostru, n-am ales termenul structuri, *ci l-am preferat pe acela de* forme (Evoluția și formele genului liric). *Deși structuraliștii, mai cu seamă germani*[1], *inclusiv Kurt Mitchells, afirmă că orice întreg artistic implică și un sens, adică un conținut lăuntric, dat fiind că în fiecare alcătuire exterioară se exprimă și o funcțiune interioară*[2] *— totuși o lucrare mai veche, și anume monumentala scriere a lui Oskar Walzel,* Conținut și structură în opera de artă a poetului (Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters, *Wildpark — Potsdam, 1929), a creat unele confuzii în această privință. Așa cum arată și titlul, ea privește structura și conținutul ca două noțiuni deosebite, deși foarte legate întreolaltă. Or, noi, în primul rînd, tocmai pe acest conținut lăuntric de totalitate punem accentul, conținut pe care abia pe urmă, prin seria ilustrărilor noastre, îl arătăm proiectat în afară. De aceea, fără a-l urma pe Croce, am preferat termenul crocian de* formă, *care cu-*

[1] Virgil Nemoianu, *Structuralismul*, E.P.L., 1967.
[2] Kurt Mitchells, *Op. cit.*

prinde intuiția-expresie, adică întregul interior artistic, identificat cu efectiva sa manifestare comunicabilă.[1]

Aceasta a fost desluşirea cea mai importantă pe care am avut-o de adus. O ultimă întregire se mai leagă de desfăşurarea lucrării noastre, pe care am intenționat-o istorică, *însă nu* cronologică. *Aceeaşi manifestare, să zicem, de început a liricii poate avea loc la o distanță de milenii între două popoare sau două cercuri de cultură. Vom asocia adesea ilustrări care corespund doar aceleiaşi* faze, *dar nu şi aceluiaşi timp. S-ar putea, în asemenea cazuri, să evocăm unele opere mai noi înaintea altora mai vechi. Uneori ceea ce e anterior sub raportul* fazei *rămîne ulterior sub raportul* timpului, *şi invers. Desigur că o asemenea dificultate va dispărea pentru vremurile mai noi, cînd se tinde la o sincronizare tot mai accentuată între toate culturile.*

În sfîrşit, mai adăugăm că încercarea de față nu are pretenția de a epuiza toate aspectele, care țin de domeniul cercetat. Fiind prima lucrare de acest fel, apărută la noi, e natural că va prezenta şi unele lacune. Ea nu are nici un antecedent, de care să se sprijine şi pe care să-l perfecționeze. *Ca atare, cartea noastră se mulțumeşte să fixeze numai schița unei eventuale cristalizări viitoare.*

---

[1] O asemenea *identitate* noi am reduce-o doar la o perfectă *echivalență* între cei doi termeni, la o gîndire a preexistentului limbaj interior în coordonate de limbaj exterior, alcătuind laolaltă o unitate inseparabilă, *o formă.*

ORIGINILE FENOMENULUI LIRIC

LIRISMUL COLECTIV

Una din problemele cele mai obscure, legate de cercetarea noastră, este aceea a genului poetic primordial. De fapt, conţinutul noţiunii de gen este mai tardiv, legîndu-se de o relativ evoluată diferenţiere a psihei omeneşti. Ca şi fenomenele naturale, care au trecut de la *omogen* la *eterogen,* fenomenele conştiinţei, şi, îndeobşte, ale vieţii spirituale, urmează aceeaşi cale. Nu numai că faptul poetic alcătuia la început o magmă omogenă, în care se asociau şi unele arte, mai tîrziu străine poeziei, dar el nu se diferenţia nici de celelalte valori, îndeosebi de acelea cu substrat practic. Conştiinţa umană se vede constituită dintr-un unitar şi confuz conglomerat organic, economic, estetic, etic, politic şi religios. Aceste valori formau laolaltă, în acelaşi individ, o unică structură.

Desigur că pentru noi, cei de astăzi, o asemenea conjunctură psihică pare de neînţeles. Sectorul estetic din organizarea noastră lăuntrică este diferenţiat de acela al activităţii practice. Unul are scopul în sine, celălalt în afară de sine. Chiar cînd artizanul produce un obiect util şi îl decorează, el îşi disociază operaţia şi uită pentru moment utilitatea acelui obiect, găsindu-şi satisfacţia în actul suficient sieşi al înfrumuseţării. Însă toată această distincţie, atît de implacabilă, între un produs privit ca simplu mijloc sau ca scop în sine, nu este decît efectul unui anumit prag de evoluţie a raţiunii umane. Numai o raţiune perfect conştientă de valoarea ei îşi propune precis ţeluri, şi ştie să le separe de mijloacele prin care ajunge la ele. Natural că omul încă de la cele mai rudimentare începuturi ale sale va avea scopuri sigure, însă nu determinate integral de reflecţie.

Faptul nu trebuie să ne ducă la vechea eroare a lui Lévy-Bruhl, care vedea în „mentalitatea primitivă" o „mentalitate prelogică". Logica şi raţiunea omului din primele

societăţi nu se deosebeau, în coordonatele lor fundamentale, de cele ale noastre. Numai cîmpul lor de aplicare era mai restrîns, fapt compensat printr-o superioară dezvoltare a reflexelor spontane şi a instinctelor, care constituiau pe atunci mijloace importante de orientare. Omogenitatea vieţii psihice la tipul uman din fazele iniţiale provine tocmai din această primordialitate a impulsului spontan, care contopeşte mijlocul cu scopul. O dată ce practicul se confundă cu esteticul, cu atît mai mult se vor confunda între ele diferitele arte, precum şi genurile poetice din poezia începuturilor, cînd diversele funcţiuni psihice nu apar marcat diferenţiate.

Totuşi, acest conglomerat poetic iniţial, cu ce ar semăna mai mult din cele trei genuri ? Încă de multă vreme, intuiţia genială a unui Vico din *Scienza nuova* a văzut în omul începuturilor o pradă a emoţiilor violente [1]. Faptul l-a determinat să-i atribuie un limbaj puternic afectiv, ce constituie şi principala raţiune pentru care filozoful i-a numit poeţi *sublimi* pe reprezentanţii acelei umanităţi. Această intuiţie în legătură cu pronunţatele stări emotive ale începuturilor — nebazată desigur pe o documentare exhaustivă, imposibilă în vremea lui Vico — este reiterată de un învăţat din veacul nostru, şi anume de către Wilhelm Worringer. În cartea sa din 1908, *Abstraktion und Einfühlung*, el nu are în vedere poezia, ci arta plastică a începuturilor. Interesant, însă, este că el atribuie umanităţii din acea fază, aceleaşi emoţii violente ca şi Vico, precizînd în special resimţirea *fricii* — frica de o natură necunoscută şi ostilă [2]. Se cere subliniat că aici e vorba de *frică*, nu de *teamă*. Pe cîtă vreme în noţiunea de *teamă* intră şi ceva din contribuţia raţională a prudenţei, *frica* este o trăire obscură, iraţională, călăuzită de instinctul, care am spus că, în mijlocul necunoscutului, îl domina pe omul acelor vremuri.

În momentul de faţă trebuie făcută iarăşi o distincţie. S-a spus că frica este incompatibilă cu tot ceea ce se leagă de procesul artei, fiindcă o apropiată ameninţare de ordin vital nu poate genera trăirea artistică. Ideea nu este însă valabilă decît pentru un anumit tip de artişti. Atîtea

[1] Giambattista Vico, *Scienza nuova*, Milano, Perelli.

[2] Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, München, Piper, Ed. 1963.

exemple ne arată, dimpotrivă, că amenințarea directă a integrității vitale nu este de loc incompatibilă cu poezia. Și aci nu invocăm — poate cum s-ar aștepta cititorul — acea purificare aristotelică prin *frică* și milă, la spectacolul unei tragedii, fiindcă „frica" lui Aristotel este mai mult *teamă*. Există, însă, creații poetice efectuate cu conștiința și în perspectiva apropiată a unei morți violente, cum ar fi la Savonarola psalmul *Miserere mei, Deus,* apoi celebra *Ballade des pendus* a lui Villon, și încă multe opere.

Dar mai este încă ceva, și cu aceasta ne apropiem poate mai mult de lumea „primitivă". Adesea frica nu acționează singură, ci se asociază pe parcurs cu alte impulsuri sau stări emotive. Ea poate genera, deci, o gamă mai bogată de simțiri decît așa cum am înfățișat-o noi pînă acum. Ca să ne coborîm la poezia începuturilor, vom da un mic fragment dintr-o adevărată capodoperă lirică de dragoste, aparținătoare folclorului negru din Africa.

Cerul se-ntunecă, se făcu asemeni bumbacului vînăt.

. . . . . .

Hiena mugi — leul, stăpînul junglei, răspunse :
Dulce-i în ceasul acesta, cu cel ce ți-e drag să stai, să șoptești [1].

Pentru noi, modernii disociativi, această poemă apare nespus de ciudată. Aproape toată lirica erotică din cercul nostru de cultură se desfășoară într-un voluptuos decor de confort, fie natural, fie domestic. Iată, însă, că aci moartea înalță în apropierea iubirii înfiorătorul ei glas. În fond, însă, faptul este explicabil și firesc. Iminența propriei nimiciri atrage nevoia supraviețuirii prin procreare. După un detaliu cert al poemei, *cu cel ce ți-e drag,* se desprinde indubitabil că versurile sînt alcătuite de o femeie. Faptul aruncă o lumină și mai relevantă în contextul explicativ al acestei împrejurări. La femeie, cu mult mai puternic și mai direct, resimțirea fricii se asociază cu nevoia stringentă de apărător, căruia să i se încredințeze trupul amenințat. Frica poate cristaliza, astfel, și alte simțuri, intrînd adesea într-un bogat complex liric ; cum vom vedea ceva mai tîrziu, ea poate fi și un determinant de

[1] Traducere de Maria Banuș.

noi stări afective, de care se vor lega direct valențele artei.

Nu este, însă suficientă descoperirea unei accentuate componente lirice în arta începuturilor. Mai trebuie desprinsă și natura cu totul specifică a acestui lirism inițial. De aceea, datele psihologice, urmărite pînă acum, se cer integrate într-un context social. Conștiința de grup, în aceste prime începuturi, înăbușă conștiința individuală, de care se vede cel mai strîns asociată creația lirică așa cum o concepem noi. Pentru omul modern, moartea cuiva din propria colectivitate nu afectează integritatea noastră organică. Nu același lucru se întîmplă în societățile „primitive". Moartea unui membru al grupului — puțin numeros — însemna lipsirea unui organ de apărare în fața primejdiilor și a unui agent de procurare a hranei, care-l făcea pe fiecare dintre ceilalți membri să se simtă mai amenințat, și în consecință mai aproape el însuși de moarte. Sub acest aspect, în epopeea babiloniană *Ghilgameș*, apare, la un moment dat, o foarte interesantă suprapunere de simțuri. Moartea lui Enkidu, prietenul eroului, înseamnă pentru acesta și durerea provocată de pierderea unei ființe îndrăgite, dar și conștiința apăsătoare a propriei sale morți apropiate, el rămînînd singur să înfrunte primejdiile. Este un exemplu tipic al caracterului inseparabil dintre destinul colectiv și cel individual. După cum se vede, însă, acest fapt, ca și răsfrîngerea morții lui Hector în conștiințele troiene din *Iliada,* figurează în opere epice.

Totuși, în cadrul conglomeratului unic de genuri, așa cum nu se desenau în contururi precis lirice, expresiile poetice ale începuturilor nu se identificau nici în forme precis epice. De fapt, atît *Ghilgameș* cît și *Iliada* sînt opere tardive în care apar numai reminiscențe din mentalitatea primelor faze ale dezvoltării istorice. Momentele pe care le-am invocat noi, moartea lui Enkidu sau moartea lui Hector, deși încadrate în opere epice, reproduc totuși ceva din inițiala nediferențiere a genurilor, unde nu poate fi tăgăduită și o anumită trăire lirică. Nu credem, însă, de cuviință să încadrăm această trăire nici în registrul liric propriu-zis, așa cum îl cunoaștem noi, adică legat indisolubil de un primat al factorului individual.

Rezultă de aci că vehemența emotivă din poezia începuturilor se exprima într-un specific *lirism plural*, mai-nainte ca această pluralitate solidară să-și găsească obiectivitatea în forma epică a epopeii. Ajungem astfel tot la concluzia unei primordialități a genului liric, cel dintîi care s-a desprins din confuzia inițială, însă un liric *colectiv*, derivat dintr-o subiectivitate a lui *noi*, iar nu al lui *eu*. Mai rămîne, în momentul de față să urmărim diferitele specii și categorii ale acestui lirism.

Afectul *fricii,* transpus în registru colectiv, devine *panică.* Mobilele acesteia din urmă sînt de obicei altele decît ale celei dintîi : resorturile panicii nu provin, ca acelea ale fricii, dintr-o amenințare subită — bunăoară atacul unei fiare — ci dintr-o amenințare latentă, care creează un interval de alarmă, de obsesie și de apăsare în mulțime. Organizarea grupului, chiar și sub forma rudimentară de *haită,* înlătură, în mare măsură, focarele primejdiilor imediate. Există, însă, alte primejdii, latente, care-și dau dinainte semnele vestitoare, și împotriva cărora chiar grupul cel mai compact și mai solidar rămîne neputincios. Unul din spectrele cele mai frecvente ale panicii, care se naște astfel, este *foametea.*

Singurele remedii împotriva acestei amenințări sînt migrațiunea și munca. De fapt, însă, prima din ele — care implică încordare, risc și istovire — cultivă adesea tot o specie a celei din urmă, sub forma îndeletnicirilor nomade, cum ar fi, bunăoară, păstoritul. Așadar, munca este remediul inițial și dominant împotriva celei mai specifice amenințări de nimicire a ființei umane. De aceea, credem că definiția acestei noțiuni, cel puțin sub raportul factorului ei propulsor, reclamă un adaos. Se spune, în mod curent, că munca rezultă din nevoia de întreținere a existenței. Această nevoie se asociază, la origine, și cu frica sau cu panica intensă a ființei umane că s-ar putea expune pieirii. Determinantul rațional, economic, al muncii implică inițial și acompaniamentul acestui impuls adînc și obscur, de ordin vital.

Asemenea preliminarii, cu toată aparența lor de inutilitate pentru obiect, ne sînt totuși strict necesare. Ele trebuie să dezvăluie caracterul integral cu care apare acest motiv în poezie. Sîntem înclinați să privim figurarea muncii pe plan literar doar într-un context de motive econo-

mice, sau etice. Or, la origine, poezia muncii aparţine deopotrivă uneia din cele mai tulburătoare injoncţiuni ale valorii vitale, frica de propria pieire organică. Coloratura ei iniţială va fi, deci, *lirică*, înscriindu-se chiar printre primele manifestări ale lirismului colectiv, în aşa-zisele *cîntece de muncă*. Este interesant de constatat, în sensul celor susţinute de noi pînă acum, că toate aceste cîntece, aproape fără nici o excepţie, sînt legate de natura cîte unei munci care produce sau procură alimente. Chiar cînd asemenea expresii poetice, prin îndeletnicirile pe care le evocă, presupun o societate mai evoluată şi mai diferenţiată, cum ar fi, bunăoară, la babilonieni, cîntecele morarilor, ale brutarilor, ale bucătarilor, totuşi, prin invariabilul lor obiectiv alimentar, se leagă direct de impulsul primordial care a generat genul.

Este iarăşi interesant că ele nu exprimă niciodată coordonatele unei sancţiuni, ale unei dureri sau ale unei decăderi, fie din paradis fie dintr-o terestră *vîrstă de aur*, ca în *Geneza* biblică sau ca la Hesiod, cînd motivul începe să intre într-un registru etic şi didactic. În *cîntecele de muncă* itinerariul se arată complet opus. Într-însele munca este ea însăşi paradisul unei mari speranţe, al unei mari bucurii, acea specifică bucurie a salvării, a uşurării, a ieşirii de sub imperiul unei prealabile apăsări şi îngrijorări stăpînite de panică.

Tonul euforic al vechilor cîntece de muncă comportă două tipuri. Vom folosi aci o distincţie pe care cunoscutul psiholog al artei, Richard Müller-Freienfels, o face în domeniul plăcerii estetice. El deosebeşte cinci tipuri : motoricul, sensoricul, imaginativul, reflectatul şi emoţionalul.[1] Cîntecele de muncă aparţin tipurilor celor mai puţin evoluate, adică *motoricului* şi *sensoricului*. Starea de jubilare se exprimă sau printr-o obsesie frenetică a mişcării, a acţiunii legate de îndeletnicirea respectivă, sau printr-o absorbire de senzaţii, privind materia acelei îndeletniciri. Vom da două ilustrări aplicate la aceeaşi ocupaţie, agricultura, ca îndeletnicire producătoare de hrană : prima din ele va aparţine ordinii motorice, iar ultima, celei senzorice.

[1] R. Müller-Freienfels, *Psychologie der Kunst*, Leipzig-Berlin, Teubner, ed. a II-a, 1922.

54742
54742
LICEUL GHEORGHE LAZĂR
BIBLIOTECA
BUCUREŞTI

Exemplul cu caracter motoric l-am ales din poezia egipteană, şi anume din perioada ei cea mai veche. Este vorba de următorul *Cîntec al treierătorilor :*

Treieraţi pentru voi, treieraţi pentru voi,
tauri, treieraţi pentru voi,
treieraţi paie pentru hrana voastră,
treieraţi grîne pentru stăpînii voştri ;
nu vă daţi odihnei,
căci azi ziua e răcoroasă. [1]

Prin faptul că aceleaşi mişcări, identice una cu alta, ale treierişului, se află reproduse printr-o corespunzătoare identitate a cuvintelor, probabil onomatopeice, care denumesc acţiunea — *treieraţi* — presupunem un fenomen de aşazisă imitaţie interioară. Poetul îşi adaptează întregul flux organic, îndeosebi respiraţia, la mişcările muncii respective. Oricine va recunoaşte, din pronunţarea cuvîntului ce se repetă, un ritm sacadat, gîfîit, precipitat, impacient, care, cuprinzînd în propriile pulsaţii înseşi cadenţele muncii, exprimă totodată o inexorabilă şi urgentă dorinţă. Acelaşi Müller-Freienfels afirmă că „prin originea sa, ritmul nu este un fenomen acustic, ci un fenomen motoric". În cazul de faţă, prin *poezie,* ritmul integrează mişcarea dinafară, aceea a muncii, în seria de pulsaţii a organizaţiei lăuntrice. Prin caracterul său energic, rapid, neîntrerupt, ritmul aduce la o perfectă convergenţă mişcările muncii respective cu expresia unei dorinţe grabnice, şi în acelaşi timp cu bucuria, cu speranţa, chiar cu certitudinea că acea dorinţă va fi împlinită.

Celălalt exemplu, de astă dată din ordinea *sensoricului,* va fi luat din literatura chineză, şi anume din vechea carte *Şi-Ţin.* În cazul de faţă nu *schiţa motrice,* ci *senzaţia* va structura integral poezia în acelaşi ton euforic. Exemplul este următorul :

După ce a smuls buruienile
El a semănat grăunţe galbene.
A îngrijit lanul pînă s-a copt...
A împărţit poporului grăunţe minunate,

[1] V. I. Avdiev, *Istoria Orientului antic,* Editura de Stat, Bucureşti, 1951.

Mei negru cu bob îndoit
Înalt, roşu, alb,
Şi poporul a început să semene
Mulţime de seminţe. [1]

Spre deosebire de ritmul înfrigurat al cîntecului egiptean, aci ritmul este lent, calm, răbdător, respirînd o mare certitudine. În schimb, în intervalele lăsate de această mişcare largă, poetul are răgazul să contemple, cu o vădită satisfacţie, materia asupra căreia se aplică munca, şi care va servi drept hrană. Bucuria sa se desprinde aci dintr-o senzaţie de cantitate abundentă (mulţime de seminţe) şi de culoare (galben, negru, roşu, alb). Deşi se invocă o serie de operaţii succesive, care presupun conştiinţa trecutului, poetul se află totuşi absorbit de prezentul *senzaţiei.*

Mai există, în sfîrşit, şi un tip mixt, în care motoricul se îmbină cu sensoricul. Ritmul obsesiv al muncii lasă un spaţiu bogat şi pentru senzaţiile provenite de la materia asupra căreia se exercită acea muncă. Pînă acum ilustrările noastre au fost luate din faza stabilită a agriculturii. În momentul de faţă ne vom folosi de un exemplu care aparţine fazei anterioare. Ne referim la acest minunat cîntec de vînătoare al negrilor *ba-ronga* din Africa de Sud-Vest :

Pornesc cu toţii la drum, unul în spatele celuilalt :
Puternicii, elefanţii, spre-adăpătoare.
Haide-ntr-acolo ! Merg să se-adape-n desiş ! Hura !
Luaţi seama ! Nu auziţi muget în junglă ?
Vuiet grozav ! Ăsta e urletul junglei ! Hura !
E vaietul maicilor-elefant ! Mugetul lor cheamă-n desiş vînătorii !
Hura ! Mugetul lor îi cheamă pe vînători ! Hura !
Uite ! E elefantul cu urechile clăpăuge, el, cel cu urechile mari.
Hura ! Cel cu urechile mari a trecut chiar acum. Hura !
Flăcăii-s acolo : Auzi, îşi ascut cuţitele pe locul unde-a fost ucis elefantul.
Hura ! Se-aude zvon de cuţite cum se ascut. Hura ! [2]

Deşi aparţine unei faze mai primitive decît poemele precedente, acest cîntec apare cu mult mai complex şi mai

[1] *Op. cit.*
[2] Traducere de Maria Banuş.

realizat artistic. Pe de o parte, elementul sensoric nu este numai vizual, ci și auditiv, iar pe de altă parte, acesta din urmă se dovedește a fi el însuși expresia unui itinerariu, deci a unui fapt motoric. Apoi există o gradație desăvîrșită între anunțarea prin auz a vînatului și surprinderea sa vizuală, cu amănuntul caracteristic și izbitor al „urechilor clăpăuge", intuiție mai adîncă și mai realistă decît cea generică de cantitate și culoare din cîntecul chinez. În sfîrșit, poemul apare îmbogățit de o remarcabilă variație de ritmuri, de la ritmul inițial, lent și greoi, care reproduce pitorescul monom al elefanților, și pînă la cel frenetic din final, care sugerează ascuțirea cuțitelor. Întregul cîntec se află străbătut de o invadantă și izbucnitoare bucurie : bucuria salvării din panică.

Cu micile deosebiri dintre ele, toate aceste expresii poetice prezintă un fond comun : obiectivul alimentar, care presupune o dureroasă experiență prealabilă a foametei, vitalitatea, energia și caracterul euforic. Simțirea care le însuflețește se surprinde a fi puternic amplificată și intensificată prin *împărtășire*. Sînt, deci, expresii tipice de lirism plural sau colectiv.

Cîntecele magice

Se întîmpla foarte adesea ca tot felul de calamităţi naturale, îndeosebi *seceta*, să facă inutil orice efort omenesc. În această privinţă, apare deosebit de reprezentativ următorul *Cîntec de jale pentru ploaie*, aparţinînd folclorului boşiman din Africa de Sud :

De ce nu plouă ?
Ce stăpîn ţine ploile-n frîu ?
Soarele pîrjoleşte :
Oare — omul va mai trăi ?
Ne vor aduce duhurile moina ?
Omul unde să se adape ?
Omul poate numai să piară de sete.
Ce poate omul să facă ? [1]

Iată punctul de plecare, care a adus, în primele societăţi umane necesitatea practicelor magice. În acele medii, magul era personajul care urmărea să exercite ceea ce am numi noi astăzi o putere hipnotică [2] asupra elementelor, în măsură să le influenţeze. Faptul îşi va avea însemnătatea nu pentru această practică primitivă în sine, ci pentru poezie. Magia se bazează, în primul rînd, pe puterea *cuvîntului*, care încetează a mai fi doar denumirea unui lucru, şi devine el însuşi lucru de sine stătător, dotat cu un principiu viu, în măsură să acţioneze şi să influenţeze. Din acest fapt se va desprinde însăşi precizarea esenţei lirice. În poezie, spune Marcel Raymond, „cuvintele înce-

[1] Traducere de Maria Banuş.

[2] Vorbind la un moment dat despre *şamani* — magii regiunilor arctice — Fritz Graebner afirmă că „într-o oarecare asemănare cu mediile spiritiste, ei se transpun în stări de transă şi de vis." — Fritz Graebner, *Das Weltbild der Primitiven*, München, Reinhardt, 1924.

tează de-a mai fi simple semne, pentru a face parte din categoria lucrărilor propriu-zise"[1].

Dar magia mai rămîne importantă și pentru altceva. În raport cu sfiala față de natură a ființelor umane din fazele prime de dezvoltare, magul este cel dintîi tip social care vine cu o veleitate dominatoare asupra mediului cosmic. Faptul va avea iarăși o repercusiune bogată în registrul perspectivei poetice. „Pentru artist în genere, spune Oskar Walzel, lumea este sau ceva pe care el vrea s-o cunoască, sau ceva pe care vrea s-o supună voinței sale" [2]. Negreșit că, pentru a supune un lucru voinței tale, trebuie în prealabil să-l cunoști. Însă aci cunoașterea nu mai este un scop în sine, ci un simplu mijloc, care duce la stăpînirea obiectului. În *Cîntecele magice* ale începuturilor apare pentru prima dată în poezie o atitudine voluntară și dominatoare față de natură.

Iată, bunăoară, vădită o asemenea atitudine în două cîntece ale eschimoșilor, unul împotriva *morții*, iar celălalt împotriva *nenorocirii :*

Văd apropiindu-se albii cîini ai aurorei.
Înapoi, înapoi, că dacă nu, vă înhăm la sania mea.
. . . . . .

Duh al aerului,
vino, vino repede,
te cheamă !

Vino și nimicește nenorocirea !
Duh al aerului
vino, vino repede !

Aci, în afară de atitudinea dominatoare în fața naturii — poemele sînt probabil alcătuite de vrăjitori șamani — mai avem de reținut și alte trăsături, care marchează un incontestabil progres al fenomenului liric, în comparație cu *Cîntecele de muncă*. În primul rînd, acei *cîini ai aurorei* sau acel *duh al aerului* dezvăluie în concepția magică un așa-zis *hilozoism* sau *panpsihism*, după care toate compo-

[1] Marcel Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*, Paris, Corti, 1940.
[2] Oskar Walzel, *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*, Wildpark—Potsdam, Athenaion, 1929.

nentele cosmice ar fi vii, însufleţite. De fapt, amintita putere hipnotică, prin care magul urmăreşte să-şi transmită voinţa asupra lor, nu s-ar putea exercita asupra unei realităţi inerte şi, deci, indiferente. Chiar cînd concepţia despre lume se va schimba şi se va preciza în coordonatele ştiinţei, această vedere magică va continua totuşi să supravieţuiască, convertită în fantezie poetică. O asemenea fantezie lirică va păstra din magia de unde a provenit unele condiţionări stricte, fără de care ea nu poate exista, printre altele, comportarea faţă de elementele naturii ca faţă de nişte fiinţe vii. Şi aceasta, indiferent de concepţia pe care, în rest, şi-ar fi însuşit-o poetul. Bunăoară, Leopardi, adept al materialismului din şcoala „fiziologilor", în mod inadecvat cu concepţia sa, se adresează firii ca unei fiinţe : *O, natură curtenitoare, acestea-s darurile tale.* În literatura noastră, cei mai mari lirici se comportă la fel. Ei privesc ca însufleţite aspectele naturii, de la cele mai stabile şi spectaculoase — *Lună, tu, regina mării* (Eminescu) — pînă la cele mai umile şi efemere — *Fulg limpede şi pur, / aştept să te cobori...* (Arghezi). — Este permanenţa universului viu al magiei, pe care nu-l putusem încă descoperi în *cîntecele de muncă.*

În al doilea rînd, ceea ce face ca, în practicile magice, cuvîntul să nu mai fie doar denumirea unei noţiuni, ci să devină el însuşi un lucru, o realitate de sine stătătoare, este, printre altele, faptul repetiţiei sale. În vorbirea obişnuită este de ajuns să se pronunţe un cuvînt o singură dată, ca să se lege clar de un sens. Repetat de mai multe ori, el se desprinde de înţelesul său iniţial şi devine autonom. Auzindu-l reiterat, ajungem astfel a nu-l mai lega de un sens şi de-a nu mai percepe sensul ştiut dinainte. Totuşi cuvîntul în sine continuă a fi perceput şi a ne influenţa. El nu mai exprimă acum desemnarea unui lucru, ci devine însuşi un lucru, cu o dinamică proprie. Această dinamică are o funcţiune fascinatorie, menită să introducă în noi, pe calea auzului, o voinţă şi o obsesie străină, care să înlocuiască pentru moment propria noastră voinţă. Aici se descoperă unul din mijloacele prin care magul urmăreşte să influenţeze şi să stăpînească elementele, privite ca fiinţe vii, ca puteri stihiale. Repetarea din cîntecul magic eschimos a cuvintelor *duh al aerului* sau *vino, vino repede* are tocmai acest rost.

Repercutarea faptului va fi covîrşitoare în întreaga evoluţie a liricii. Repetiţiile, refrenurile, revenirile de imagini, alternările identice de ritmuri sau de cadenţe muzicale, ne fac să vorbim de *o vrajă* a poeziei. Este adevărat că repetiţii şi ritmuri cîntate există şi în *cîntecele de muncă*. Asemenea expresii sînt date, însă, întîmplător, după diferite mişcări ale îndeletnicirilor respective. În cîntecele magice, ele încep, însă, să se îmbine dirijat şi convergent în sensul de a influenţa şi stăpîni. Deosebirea dintre poezia *muncii* şi aceea a *magiei* prefigurează astfel de la primele începuturi, opoziţia tipurilor viitoare, mai evoluate, de poezie *spontană* şi *elaborată*.

În sfîrşit, o ultimă trăsătură a cîntecelor magice, care completează dezvoltarea lirismului de mai tîrziu, este caracterul lor solemn şi hieratic, aşa cum am recunoscut în chemarea :*duh al aerului* ! Singură repetiţia nu este în măsură să realizeze efectul urmărit de magie, dacă ea nu se află însoţită şi de o înaltă emoţie, ca aceea de pătrundere în miezul unei taine cosmice. Un asemenea aer de solemnitate, inexistent încă în cîntecele de muncă, se va perpetua pînă tîrziu în unele mari expresii ale liricii. La noi, George Călinescu, în *Principii de estetică*, surprinde tocmai în această trăsătură tonul fundamental al poeziei lui Eminescu.

Cu toată atitudinea sa de dominare a naturii şi cu amintitele expresii de superioară emancipare a liricii, *cîntecele magice* nu aparţin încă registrului individual. Ele se ataşează tot lirismului colectiv. Magul nu este decît vîrful, sau punctul de convergenţă al unei dorinţe şi aspiraţii de grup. Totodată el acţionează ca un instrument de intensificare şi de presupusă împlinire a unui scop năzuit. Fiindcă ne-am început capitolul cu vechiul cîntec negru de jale pentru ploaie, expresie a panicii şi, în acelaşi timp, al unei arzătoare dorinţe, ni-l vom încheia printr-una din replicile sale, aflate într-un cîntec magic al araucanilor din Chile. Iată începutul acestuia :

Dă-mi din nou ploaia mea,
Tu, bătrîn cu chipul negru !
Dă-mi din nou recele-mi anotimp,
Duh bătrîn cu chipul negru !

Toate atributele prin care magia a adus un însemnat progres liricii se întîlnesc aci : atitudinea stăpînitoare faţă

de natură, personificarea ei ca ființă vie, procedeul repetiției, caracterul solemn. Și totuși, versurile nu se înalță, încă din alcătuirile străfunde ale unei personalități unice. Ele au ceva din caracterul unei dictări dinafară. Este dictarea întregii voințe a unei colectivități, pe care magul numai o polarizează și o concentrează în expresie. Ceea ce face el încă nu este creație individuală, ci numai transpunerea unui conținut colectiv, dat dinainte, în alt registru. Magul scoate conținutul unei aspirații colective din registrul dorinței ineficace și îl convertește în registrul voinței poruncitoare. Prin funcțiunea lor primordială și prin inițialul lor caracter intențional, cîntecele magice aparțin încă lirismului colectiv, conștiinței de *noi*.

Cîntecele războinice

Din același motiv primordial al hranei, ciocnirile între diferitele grupări tribale au fost inevitabile. Desigur că, la acesta, s-au mai adăugat încă multe alte prilejuri de înfruntare armată, unele derivate din însuși caracterul instituțional al societății respective. Așa este, bunăoară, răzbunarea obligatorie pentru uciderea unui membru dintr-un anumit grup, sau interdicția căsătoriei înlăuntrul aceluiaș trib, ceea ce ducea la raptul femeilor din triburile vecine. Motivele de ciocniri se prezentau uneori atît de bogate și de frecvente, încît ele constituiau o nelipsită experiență de viață, în măsură să-și afle expresia sa specială în poezie. Se știe că materia *războiului* și-a găsit cristalizarea definitivă în genul epic, anume în epopee și ulterior în romanul cavaleresc. Mai-nainte, însă, de aceste cristalizări, ea a fost obiect al liricii colective.

Astfel, la unele grupări tribale războinice, poetul luptelor destinat, prin versurile sale, să însufleţească curajul și să stimuleze apetitul atacurilor, deținea o funcțiune instituțională, ca și magul. Ba uneori, atribuția sa era dublată de aceea a unui mag cu o anume specializare. Bunăoară, la triburile arabe din faza nomadă, preislamică, un asemenea poet care purta numele de *ceair* (considerat a fi inspirat de *djinni*, spirite supranaturale), introducea în satira numită *hidja*, și cuvîntul-fetiș — știut ca atare numai de el, și de nimeni altul — și care avea destinația de a-l sorti pieirii pe vrăjmaș (vezi Gaston Huart, *Histoire de la littérature arabe*, Paris). Din nefericire, n-a parvenit pînă la noi nimic din versurile ceairilor.

Aceeași obscuritate ne întîmpină și într-un alt sector, unde poezia războinică trebuie să fi fost extrem de bogată, și anume la vechile triburi germanice. Există, însă, mai multe indicații spre a deduce, cel puțin pentru anumite faze, existența unei asemenea poezii. Una din ele, deosebit

de interesantă, se leagă de modificările pe care le suferă la un moment dat cultul solar la vechii germani. Întîlnim anume singurul caz din istoria miturilor — și ilustrările noastre dintr-un capitol ulterior vor contribui întrucîtva la ilustrarea faptului — cînd *soarele,* privit ca principiu feminin de către triburile germanice, își însușește atribuții pronunțat războinice ; aceasta în total dezacord cu accepția sa generalizată de zămislitor al luminii, al bucuriei, al vieții. Este momentul în care femeia-soare capătă numele de *Sindgund* — adică *aceea care se luptă să-și cucerească drumul* — *și Brunhild* — adică *luptătoarea în platoșă.* Tipul unor asemenea femei luptătoare, *walchiriile,* este cunoscut, de altfel, în mitologia germană [1]. Ele corespund unei etape cînd anumite determinante fac să se ivească în societățile tribale ale timpului o categorie feminină războinică, a cărei expresie dominantă se reflectă în tot ceea ce asociază ideea de *feminin,* deci și în principiul solar.

Că în legătură cu această etapă, a existat o poezie a walchiriilor este cert, dar ea nu ne-a rămas decît sub forma reluată mai tîrziu, probabil pe urmele unei tradiții pierdute, de către *skalzii* scandinavi de pe la sfîrșitul mileniului trecut și începutul mileniului nostru. Vom face cunoscut un exemplu din veacul al XII-lea, unde, cu tot rafinamentul ce caracterizează poezia skalzilor, apar și unele note de o ferocitate vădit primitivă ; deoarece poema respectivă, intitulată *Cîntul walchiriilor,* este prea extinsă, alegem numai cîteva fragmente, din care se poate, însă, recunoaște că avem de-a face cu una din cele mai de seamă capodopere ale vechii lirici războinice :

Vedeți, urzeala noastră-i întinsă pentru războinicii ce-or cădea.
Firele noastre sînt ca o negură de unde plouă sînge.
Surele noastre urzeli stau încordate ca săgețile azvîrlite ;
Noi, prietenele lui Odin, ucigătorul de oameni, noi vom trece
printr-însele un fir roșu.

. . . . . .

Să țesem, să țesem pînza luptelor
S-o țesem pentru tînărul rege !

[1] Wilhelm Scherer, *Geschichte der deutschen Literatur,* Berlin, Weidmann, 1927.

Intra-vom în luptă cînd ne vor veni prietenii
Pentru a izbi cu lovituri năprasnice.

Să ţesem, să ţesem pînza luptelor
Acolo unde fîlfîie stindardul vitejilor!
Să nu cruţăm nimănui viaţa!
Walchiriile pot să-şi aleagă morţii!

. . . . . .

Şi acum pe cal! Să gonim cu hăţurile strînse
Cu spada trasă departe de-aici.

Conţinutul războinic al acestor versuri cuprinde implicaţii atît de importante, încît merită osteneala unei discuţii mai riguroase. Printr-însa ni se va lumina şi contribuţia esenţială a acestui gen la literatura lumii.

Primele mari lucrări epice, îndeosebi *Iliada,* ne arată cît de strîns asociat se află motivul războiului cu conştiinţa fatalităţii, exploatată apoi pe plan tragic. O asemenea conştiinţă nu s-a putut naşte în om decît ca urmare a accidentelor subite, năprasnice ale vieţii. Obiectul cel mai reprezentativ al unor atari accidente este moartea violentă. Faptul că, în mitologia greacă, Parcele sau Ursitoarele *taie* dintr-o dată firul vieţii, şi *nu-l slăbesc treptat* pînă se rupe, implică în mod limpede ideea exclusivă a unui astfel de sfîrşit. Forţa iraţională şi oarbă a ursitei sau a destinului, chiar dacă-şi va extinde ulterior aria şi asupra altor timpuri de calamităţi, se leagă iniţial numai de faptul morţii violente, al firului tăiat de Parce. Iar agentul cel mai frecvent de provocare a acestui fapt este conflictul armat, războiul. Pînă a deveni un motiv epic şi apoi tragic, trăirea fatalităţii a fost mai întîi o expresie a lirismului colectiv la triburile războinice, aşa cum se desprinde din ilustratul *Cîntec al walchiriilor.*

Uciderea în bătălie n-a fost iniţial — decît poate prin abuz — un act spontan şi arbitrar, ci gestul unui fel de sîngeros rit colectiv. Exaltarea, frenezia, delirul ucigaş al walchiriilor, relevă desluşit o înstrăinare de propria fiinţă, o dată cu intregrarea în beţia acelui ritual. Aci trebuie să precizăm că expresia banalizată *beat* sau *beţi de sînge,* expresie la început plină de conţinut, nu este nici ea o locuţiune metaforică, ci îşi are un sens propriu. Nu exprimă o beţie gustativă, ca aceea a vinului, ci o beţie vizuală, tactilă şi viscerală (*plouă sînge* sau *vom trece...*

un fir roşu), dar care se reazemă pe acelaşi fond al înstrăinării omului de el însuşi, prins de astă dată într-un anumit iureş colectiv. În primele momente ale romantismului german, intuiţia genială a dramaturgului Heinrich von Kleist, bazată şi pe studii de patologie, închipuind-o pe nefericita amazoană *Pantesilea*, care-l ucide pe Ahile într-un dezlănţuit delir somnambulic, reproduce ceva din starea de alienare furibundă a străvechilor walchirii, vîrtej al nimicirii, ce nu-şi are echivalent ca intensitate decît în vîrtejul fecundant, orgiastic. Desigur că această stare de posesiune a dus în mod firesc mintea la închipuirea unei fatalităţi oarbe, nimicitoare de vieţi. În acelaşi sens apar şi aci *walchiriile* ca neînfrînate puteri stihiale ale uciderii.

Negreşit că în fazele mai tîrzii, adică în cadrul instituţiei statale, poemele războinice nu vor mai avea acelaşi caracter. Asemenea trăsături nu vor apărea, bunăoară, la Tirteu, poetul unei societăţi, care, deşi militare, ca aceea a Spartei din veacul al VII-lea îşi părăsise totuşi formele de viaţă originare. Versurile lui Tirteu poartă într-însele mai curînd indiciile unui retorism civic şi patriotic, decît acel halucinant lirism al fatalităţii din *Cîntecul walchiriilor*.

Acest cîntec ar părea că derivă doar din fenomenul excepţional al unei societăţi în care pînă şi mitul solar capătă un caracter războinic. Asemenea accente însă pot apărea oriunde într-o fază de evoluţie similară. Iată, bunăoară, următoarele versuri ale indigenilor din Noua-Caledonie, versuri care, deşi aparţin unor timpuri relativ recente, exprimă coordonatele unei faze foarte arhaice :

Izbiţi necurmat, căutaţi, răscoliţi,
Răscoliţi şi căutaţi necurmat pe vrăjmaş,
Zdrobiţi căpăţîni, tăbăriţi,
Omorîţi peste tot.

Aceste versuri cu efecte de furtună se află pătrunse şi ele de acelaşi delir al distrugerii, condus parcă de o fatalitate necruţătoare.

În evul mediu, grefat adesea pe coordonatele unei societăţi primitive, coordonate care răzbat vizibil ochiurile reţelei de noi instituţii, mai persistă încă ceva din vechile expresii războinice. Dante, care, în *De vulgari eloquio*, ne-a lăsat una din cele mai interesante tipologii poetice medievale, deosebeşte, după criteriul materiei, trei tipuri

de poeți lirici, care cîntă respectiv *iubirea, armele* și *intelectul.* Faptul arată că poezia războinică era un fenomen artistic generalizat, care se bucura de prestigiu. Printre cei mai renumiți poeți din această categorie se numără trubadurul Bertran de Born (ales și de Dante ca exemplu pentru categoria sa), în legătură cu care cunoscutul critic și istoric literar Émile Faguet observă că „versurile sale cu ritm dur par să fi fost alcătuite în șa, pe calul său, în timpul cavalcadelor sale războinice, ceea ce le dă un relief deosebit." [1]

Iată un fragment din vestitul său *Cîntec de primăvară și de război,* unde poetul destăinuie cît de intens îl desfată :

Cînd văd strigînd : „Pe ei !"
Sau caii nechezînd
Prin umbre de păduri,
Sau „Ajutor !" strigînd,
Cînd văd prin gropi căzînd,
Pe iarbă mari și mici,
Cînd morții-i văd zăcînd
De spade străbătuți.

Desigur că apare și aici beția sîngelui, frenezia distrugerii, dar numai ca reminiscență trecută prin faza tîrzie și prin conștiința individualizată a poetului. În ciuda afirmației de mai sus a lui Faguet că versurile sale par alcătuite „în șa", el nu mai evocă acel complex de stări ca pe o exclusivă și mereu prezentă trăire colectivă, așa cum fac walchiriile, ci numai ca pe o *preferință* personală sau ca pe o *amintire.* Purtînd într-însul un conținut primitiv, poetul se atașează totuși unui moment poetic evoluat, care învăluie acel conținut și-i reduce terenul. Originarele cîntece războinice, cele apărute o dată cu intuiția *fatalității,* nu aparțin, însă, decît fazei inițiale a lirismului colectiv.

[1] Émile Faguet, *La poésie française,* Paris, Annales, 1911.

Cîntecele de prietenie

Viaţa de grup, cu inerenta sa solidaritate colectivă, cînd membrii aceluiaşi trib săvîrşeau laolaltă aceleaşi munci, treceau prin aceleaşi primejdii, înfruntau aceleaşi războaie, veghind toţi deopotrivă la interesele comune, prin procurarea hranei şi apărarea gintei, a creat puternic la omul începuturilor sentimentul prieteniei. Acest sentiment îşi va pierde din intensitate, o dată cu naşterea individualismului, şi cu divergenţa de interese dinlăuntrul organismelor politice post-tribale. Scăderea ponderei în prietenie pe măsura evoluţiei ascendente a societăţilor, este un fapt cunoscut şi precizat încă din antichitate. Astfel, în veacul al II-lea e.n., Lucian din Samosata, în dialogul său *Toxaris sau prietenia* îl închipuie pe grecul Mnesipp, luîndu-se la întrecere cu scitul Toxaris, în evocarea unor înalte pilde de prietenie, pe care cei doi competitori şi le aleg fiecare din ambianţa poporului respectiv. În cele din urmă iese învingător Toxaris, care reuşeşte să arate, prin exemplele sale, superioritatea prieteniei la sciţi, aflaţi pe atunci în stare tribală.

Pe plan literar, Antichitatea consideră virtutea prieteniei ca un motiv aproape exclusiv epic, şi uneori dramatic. Nu numai că prieteniile încercate în mit şi în legendă, ale lui Ahile şi Patrocle sau ale lui Nisus şi Euryal, figurează în epopei, dar pînă şi în amintitul *Toxaris,* acelaşi motiv este valorificat tot pe calea unei naraţiuni. De altfel, şi în afara Antichităţii greco-romane (aşa cum dovedeşte legătura strînsă dintre Ghilgamesh şi Enkidu), această temă ni se face cunoscută tot pe cale epică. Este, însă, de la sine înţeles că un motiv cu o atît de puternică rezonanţă afectivă nu putea fi evocat în desfăşurarea narativă a manifestărilor sale, fără ca, în prealabil, să nu fi fost trăit subiectiv de cineva. Prietenia, în transcrierea ei poetică, s-a integrat, aşadar, mai întîi într-o constelaţie lirică,

aparţinînd, din raţiunile invocate mai sus, tot lirismul colectiv.

Faptul nu este o simplă presupunere, ci se bazează pe existenţa efectivă a unor documente din frazele de dezvoltare, ce precedă cu mult momentul epopeilor. Vom folosi, în această privinţă un exemplu de lirism al prieteniei, datorit indigenilor din Hawai :

Vai ! vai ! a murit căpetenia mea !
A murit domnul şi prietenul meu ;
Prietenul meu în foamete,
Prietenul meu în secetă,
Prietenul meu în sărăcie,
Adăpostul meu împotriva vîntului şi a ploii
Adăpostul meu împotriva arşiţei şi a soarelui ;
El mă încălzea în frigul muntelui,
El mă susţinea în furtună.
El mă desfăta în vreme liniştită,
El mă ocrotea în străbaterea celor opt mări,
Vai ! vai ! a murit prietenul meu
Şi niciodată nu-l voi mai vedea.

Componenţa acestei poeme indică perfect coordonatele solidarităţii de grup care-i leagă pe oameni, în primul rînd înfruntarea aceloraşi greutăţi, începînd cu *foametea* cea stîrnitoare de panică obştească. Deşi accentele cîntecului simulează un caracter de simţire individuală, totuşi prin faptul că prietenul decedat era şi *căpetenie,* poetul pare a fi mai curînd glasul unui doliu colectiv. Verbul la persoana întîi singular nu trebuie să ne înşele, în această privinţă, fiindcă aceeaşi formă verbală se utilizează şi în corurile tragediilor greceşti, care exprimă totuşi simţirea unui *eu plural.* Ceea ce putem reţine cu precădere din versurile citate este că asemenea *cîntece de prietenie* îmbracă cea mai intensă coloratură afectivă din cadrul vechiului lirism colectiv. Aceasta ni se pare contribuţia lor cea mai de seamă în istoria genului, *afectivitatea* fiind una din trăsăturile dominante ale liricii.

Un exemplu şi mai reprezentativ ne oferă un cîtec al negrilor *djagga* din Africa tropicală de Est. Încă din primele versuri, acest cîntec ne izbeşte prin accente neaflate la cel precedent, şi care relevă firul unei conexiuni neaşteptate :

Suflete, suflete,
tovarășul meu!
Vreau să te-ntreb unde ai fost,
Că tare m-a ars dorul, sufletul meu!
Dragi unul altuia, ne sîntem tovarăși.
Unde ai fost cînd umblam după tine? [1]

Aci calificativul *suflete* sau faptul de a *arde dorul* și a *umbla după tine* vădește o pasiune atît de înflăcărată, cum nu sîntem deprinși a întîlni decît în lirica de dragoste. Că nu este vorba, cum s-ar putea bănui, de o dispoziție anormală sau invertită, ci de cea mai pură *prietenie*, ne demonstrează cert amănuntul din două versuri ulterioare unde se spune că ambii prieteni au *logică* sau *ibovnică*. Ceea ce-i leagă este numai o strînsă tovărășie.

Acest sentiment al prieteniei cuprinde, în fazele amintite resortul celor mai arzătoare izbucniri lirice, în comparație cu care cîntecele de dragoste propriu-zisă — existente totuși și ele pe-atunci — apar cu mult mai șterse și mai reduse ca volum afectiv. Dar mai concludente, în această privință, sînt însești exemplele. Iată, bunăoară, fragmente din versurile unei „îndrăgostite" sudaneze :

Mi-am încondeiat ochii cu chinoroz.
La brîu mi-am prins cingătoare cu amulete,
Vreau dragostea mea s-o potolesc.

. . . . . .

Salbă de-argint am să-mi pun,
Mătase-am să-mi cumpăr la tîrg,
Amulete-am să-mi atîrn,
Dragostea mea voi potoli-o, [2]

Dacă ar fi s-o asemănăm cu vreunul din stilurile evoluate, cunoscute de noi, am spune că aceasta este o poemă *rococo*, evocînd, deci unul din cadrele cele mai grațioase, dar și cele mai puțin profunde în iubire. Poeta urmărește să atragă trupește prin artificii feminine, pentru a atinge un obiectiv sexual *(dragostea mea s-o potolesc)*.

Dar dacă, la femeie, această lipsă de profunzime se vede parțial răscumpărată prin grație, la un bărbat „îndrăgostit" accentele sînt de-a dreptul cinice și merg neo-

[1], [2] Traduceri de Maria Banuș.

colit la scop, așa cum arată următoarele versuri din Africa de Sud-Vest :

Ce faci pe ruşinoasa ?
Tu, neagra, tu, frumoasa !
Nu plînge zău !
Sînt un bărbat străin
Şi fetele mă ţin,
Mă ţin de rău. [1]

În comparaţie cu această luciditate impertinentă, aservită unui interes de ordin reproductiv, exaltarea aprinsă din cîntecul de prietenie *djagga*, amintit mai sus, apare de o intensitate nebănuită. Unele din inflexiunile sale pasionale ating nivelul celor mai incandescente poeme de dragoste propriu-zisă, pe care le cunoaşte literatura universală, cum ar fi, de pildă, *Cîntarea Cîntărilor*. Este cu neputinţă ca următoarele versuri ale acelui cîtec să nu fie asociate de noi mental cu vestita cîntare biblică :

Dulci precum mierea sînt buzele camarazilor mei,
Dulce li-e gustul aşa cum e mierea Saharei. [2]

Toate aceste indicii ne fac să întrevedem una din cele mai importante şi paradoxale funcţiuni pe care le-au avut cîntecele de prietenie în dezvoltarea liricii. Urmează să deschidem o succintă discuţie în această privinţă.

O dată cu trecerea mai tîrzie de la conştiinţa de grup la conştiinţa individuală, omul se mută cu întregul său potenţial afectiv de pe un plan pe altul. Proiectarea însă a acestui tezaur interior îşi îndreaptă acum traiectoria pe alt ecran. Dezvoltarea individualismului va aduce o slăbire în registrul prieteniei, şi îl va amplifica imens pe cel dedicat lui Eros. Acum se va naşte şi se va perpetua marea lirică a iubirii. Procesul, însă, se deplasează de pe firul său, avînd loc în sensul unei devieri şi substituiri de linii. Această lirică nu este o continuare a cîntecelor de dragoste din fazele anterioare, cîntece, care, după cum am văzut, nu-şi ridică, cel mai adesea, conţinutul decît pînă la nivelul unei selectări animale pentru reproducere înlăuntrul speciei. Cele pe care le continuă marea lirică a iubirii sînt *cîntecele de*

[1], [2] Traduceri de Maria Banuş.

prietenie. Ele nu i-au transmis motivul şi obiectul, adaptate numai conştiinţei de grup, dar i-au transmis tot grosul ponderei afective pe care o adunase umanitatea pînă atunci, toată capacitatea de dăruire a inimii. Pînă şi pe planul verbal am constatat că cei mai reprezentativi termeni, cele mai multe expresii şi locuţiuni efuzive, le-a moştenit marea lirică a iubirii de la *cîntecele de prietenie*. Avem, astfel, o ultimă confirmare a contribuţiei esenţiale aduse de aceste cîntece în lirică : introducerea în proporţii vaste a factorului afectiv. În sfîrşit, mai avem un ultim amănunt de adăugat. Vrem anume să precizăm că ceea ce intră în sectorul cîntecelor de prietenie sau de tovărăşie nu alcătuieşte o lirică masculină exclusivă. Un sentiment puternic al solidarităţii putea să existe şi între femei, aflîndu-şi deopotrivă reflectarea în poezie. Deosebit de interesant, în această privinţă, apare un cîntec al amazoanelor din Dahomey, de unde se desprinde numai energia şi voinţa colectivă, dar nu şi delirul războinic al walchiriilor. Iată un fragment dintr-însul :

Haide ! Să rupem, să-ntoarcem, s-azvîrlim pămîntul, —
Să simtă bărbaţii, şi ei, durerile facerii !
Haide ! Să săpăm, să muncim ! Haide ! Să rupem,
să-ntoarcem, s-azvîrlim pămîntul, —
Să simtă bărbaţii, şi ei, durerile facerii !
Hai, amazoane ! Să scurmăm, că muncim, să rupem,
s-azvîrlim pămîntul. — ...[1]

Repetarea alternată a aceluiaşi vers obsesiv relevă un pronunţat resentiment împotriva bărbaţilor. Dinamismul plin de hotărîre al poemului este dictat de energia mai mult nervoasă a exasperării şi a revoltei. Solidaritatea femeilor nu se mai manifestă prin accente pasionale, ci poartă într-însa încordarea dură a luptei, avînd un caracter totodată vindicativ şi revendicativ. În triburile africane, situaţia specială a femeii — respectată dar exploatată[2] — precum şi protestul ei din cazul de faţă, îmbogăţeşte volumul cîntecelor de prietenie şi cu nota conflictului social. Este ultima trăsătură pe care am mai avut-o de consemnat în această specie a lirismului colectiv.

---

[1] Traducere de Maria Banuş.
[2] C. I. Gulian, *Omul în folclorul african*, E.L.U., 1967.

Imnurile către puterile naturii

Ne apropiem de o etapă tîrzie a orînduirii tribale, cînd au loc modificări importante ale orientării omului în realitatea înconjurătoare, şi cînd unele noi structuri poetice, rezultate de aci, vor trece cu uşurinţă de pe planul colectiv pe cel individual. În amintita sa lucrare, *Abstraktion und Einfühlung*, Wilhelm Worringer arată că, după o primă fază de spaimă în faţa naturii ostile şi necunoscute, omul începe s-o cunoască, să se familiarizeze în coordonatele ei şi, ca atare, să-şi schimbe vechea atitudine de oroare într-un puternic ataşament. Poziţia sa nu va mai fi de retragere, de refugiere îngrozită, ci, dimpotrivă, de apropiere, de comuniune strînsă, chiar de contopire, ceea ce ar urma să ducă la faimoasa simţire endopatică, pe care alţi esteticieni, înainte de Worringer, au numit-o cu termenul german *Einfühlung*. Elementele şi fenomenele naturale rămîn tot vii şi însufleţite, însă îşi schimbă identitatea morală în conştiinţa omului. Din demoni vrăjmaşi devin zei buni şi oblăduitori ; Eriniile se schimbă în Eumenide.

De aci încetează şi funcţiunea primordială a magului, fiind înlocuită cu aceea a sacerdotului sau sacrificatorului, iar magia cedează locul cultului faţă de forţele naturii. Între cele două tipuri de contact cu mediul cosmic deosebirea apare fundamentală. Magul este un fel de dresor al naturii perfide şi primejdioase, singura cale de comportament în măsură a-i fi sugerată de către mentalitatea începuturilor. Într-adevăr, nu te poţi folosi de un tigru dacă stai în faţa lui şi aştepţi de la el un gest de prietenie sau de iubire, ci numai dacă-l ţii captiv şi-l ai în puterea ta. Tot astfel şi magul pune stăpînire şi aduce sub ascultarea sa duhurile sălbatice ale firii. Sacerdotul, dimpotrivă, nu este un dresor, ci un fiu al naturii, căreia-i datorează veneraţie şi dragoste, ca unei mame nutritoare,

de care se apropie afectiv pentru a-i obține darurile. Acest contrast de altitudini se va valorifica și pe plan poetic în deschiderea fundamentală de registru, de ton și de accent între cîntecele magice și noul gen liric al imnurilor către puterile stihiale. Faptul se va reliefa mai accentuat dacă putem în față două exemple.

Tip de cîntec magic (Camerun) :

Voi cei ce porunciți pădurilor, duhuri ale pădurilor,
Voi toți cei ce-mi dați ascultare, vă chem eu,
Veniți, veniți la chemarea căpeteniei,
Răspundeți fără zăbavă, răspundeți deîndată. [1]

Tip de imn către natură (Imnul gliei din *Rig-Veda*) :

O, glie, maica
noastră, dă-mi
harul unei bune
așezări, în armonie
cu cerul, o, înțeleapto,
hărăzește-mi slava
și propășirea! [2]

Evidența contrastului dintre aceste două exemple face inutilă orice altă subliniere. Dintr-însele se desprind limpede două atitudini opuse față de mediul cosmic.

Desigur, însă, că acesta este un fapt care, în sine, privește numai istoria culturii în general. Pe noi ne interesează altceva derivat de-aici. În primul rînd, am avut ocazia să verificăm, printr-un nou exemplu, una din contribuțiile esențiale ale cîntecelor magice pentru toată evoluția ulterioară a liricii, contribuție aflată în acea privire *animistă a naturii*, care am văzut că mai însuflețește încă și poezia de astăzi. În acest domeniu, însă, cîntecele magice au adus atît, și nimic mai mult. Magii nu pot fi adică numiți și *poeți ai naturii*. Faptul este iarăși explicabil ; genul relațiilor lor cu elementele naturale îi împiedică de la acest lucru. Nu poți fi poet al naturii, dacă o privești ca pe o forță străină, pe care vrei numai s-o înfrîngi și s-o supui poruncilor tale. Pentru a-i descoperi și a-i cînta farmecele, trebuie în primul rînd s-o iubești. Numai pe căi

[1] Traducere de Maria Banuș.
[2] Traducere de Sergiu Demetrian.

afective, natura își livrează tezaurul de frumusețe. Oricît de riguros și de fin observator ar fi fost Eminescu, el n-ar fi reușit să evoce „lacul" cu atîta intensitate lirică, dacă în prealabil nu l-ar fi iubit și n-ar fi cedat în fața fascinației sale. Or magii, prin însăși atribuția lor dominatoare, nu se lăsau cuceriți, și, ca atare, nu puteau deveni, în toată puterea cuvîntului, poeți ai naturii.

Prim contrast, tocmai aci putem descoperi una din marile contribuții pe care le-am surprins în imnul vedic. Modificarea fundamentală a atitudinii față de realitatea cosmică înconjuratoare face din asemenea cînturi primele mari expresii ale liricii naturii. Mai-nainte, într-un cîntec magic eschimoș, am văzut că soarele se anunță prin imaginea ostilă a „cîinilor" aurorei. Această veche viziune a unei naturi vrăjmașe, față de care prima emoție e frica și primul gest, refugiul, apare, de altfel, și în alte sectoare ale liricii anterioare, independente de magie. Bunăoară, în amintitul *cîntec de prietenie* din Hawai, unde se jelește moartea *căpeteniei,* prietenul decedat primește atributul de „adăpostul meu împotriva vîntului și a ploii... împotriva arșiței și a soarelui". Așadar, solidaritatea gentilică presupune uneori și o apărare comună împotriva elementelor naturii, între care, alături de ploaie și de vînt, se numără și soarele (altădată înfățișați și ca factori utili prin influența magului asupra lor). Dimpotrivă, în citatul imn vedic, intuiția gliei se exprimă prin calificativul de *maică* și prin atributul *înțeleaptă.* Asemenea indicii de venerație afectuoasă ne arată că numai prin puternice elanuri de atașament, de pătrundere devoțională în miezul semnificativ al elementelor, autorii noilor imnuri au ajuns să dea, pentru prima dată, o măreață poezie a naturii.

Că faptul va însemna pentru evoluția liricii un cîștig inalienabil ne pot confirma și alte exemple, îndeosebi cele legate de motivul solar. Toate indică noua perspectivă a grandorii naturale, care se deschide acum pentru poezie. Iată, bunăoară, fragmentul unui *imn al soarelui,* provenit de la populația *fang* din Africa de Vest :

Sub săgețile iuți ale tolbei aprinse
Înfricoșata noapte se prăbușește,
Încremenită-n hăul adînc.
Cu scînteietoarele tale raze

Îi sfîşii veşmîntul,
Veşmîntul ei negru cu foc căptuşit,
Presărat cu stele aprinse.
Veşmîntul ei negru i-l sfîşii. [1]

Ilustrarea de mai sus ne descoperă că noua poezie a naturii, alcătuită din imnurile închinate puterilor ei, cultivă un element stilistic existent încă dinainte, însă abia acum valorificat în tot volumul resurselor sale. Este anume vorba de elementul *metaforic*. În poezie, natura însufleţită va deveni un nesecat izvor de metafore.

Cunoscută de noi iniţial în transpunerea epică a epopeilor homerice, imaginea metaforică îşi găseşte şi acolo cea mai frecventă aplicare tot la elementele naturale, îndeosebi la cele luminoase, *zorile, focul, soarele*. Aci, însă, ea reprezintă doar o transpunere mai tîrzie. Prima mare efloreşcenţă a metaforei a avut loc în cadrul liric al imnurilor către puterile naturii, unde, ca în cazul de faţă, razele soarelui sînt *săgeţile* tolbei sale, iar întunericul nocturn este *veşmîntul negru* al nopţii. Desigur că seria exemplelor se poate prelungi şi cu extrase din alte opere de acelaşi gen. Aşa, bunăoară, în imnul solar egiptean al lui Ahnaton, umezeala din nori este *„un Nil al cerului"*, iar în imnul vedic către Aurora, lucirile zorilor sînt „tauri roşii". Toate aceste ilustrări confirmă deopotrivă însemnătatea noului gen pentru întreaga dezvoltare a liricii. Imnurile către puterile naturii vor introduce în marea şi necontenit crescînda gamă lirică revelarea amplă a motivului natural, şi o dată cu ea, folosirea variată şi rafinată a metaforei, factori care vor deţine un rol atît de important în poezie.

Pe lîngă speciile discutate pînă acum, mai există şi altele în cadrul primelor faze ale formelor poetice, cum ar fi, de pildă, cîntecele de dragoste, din care am şi avut prilejul să ilustrăm. Deoarece, însă, fie că ele n-au atins o expresie cu adevărat reprezentativă pentru caracterele lirismului colectiv al acelor fraze, fie că n-au adus o contribuţie reală în evoluţia liricii, nu le-am mai consemnat. Ne-am mulţumit cu cele cîteva specii discutate, singurele care ne-au ajutat să identificăm şi să prindem firul procesului milenar prin care a trecut viaţa poeziei.

---

[1] Traducere de Maria Banuş.

PRIMUL STADIU DE EMANCIPARE A FENOMENULUI LIRIC

LIRISMUL INDIVIDUAL

Oricît de importante contribuţii ar fi adus lirismul colectiv pentru dezvoltarea ulterioară a genului, el nu atinsese totuşi cu rădăcinile sale stratul fundamental al resurselor lirice. Îi lipsea anume configuraţia clară a individualităţii, o dată cu precizarea limitei dintre *eu* şi lumea dinafară, dintre subiect şi obiect. Această relaţie îşi conturează coordonatele numai după dispariţia orînduirii tribale, cînd, în cadrul aceleiaşi colectivităţi, se ivesc divergenţe şi chiar opoziţii de interese. Prin faptul că vechea ţesătură compactă a solidarităţii se destramă, dependenţa unui membru al grupului faţă de toţi ceilalţi nu mai aderă în egală măsură la principiul vaselor comunicante. Relaţiile sociale vor continua, desigur, să existe într-o nouă formă, mai evoluată. În poezie, expresia lirismului individual, care derivă de-aici, va depinde tot de natura societăţii în care a apărut, dar nu de raporturile directe şi imediate dintre individ şi grup, ca în cazul vechiului lirism colectiv.

Acest fenomen reprezintă numai o categorie din întreaga serie de diferenţieri, care înainte alcătuiau o omogenitate confuză. Am vorbit de accentuarea limitei dintre *eu* şi lumea exterioară. Faptul va aduce în poezie o precizare nu numai a liricului, ci şi a celorlalte genuri, a epicului şi a dramaticului. Fiecare va avea domeniul său separat de dezvoltare, ceea ce va determina, în contextul ariei poetice generale, caracterul specific al lirismului individual în exclusiva trăiere proprie a poetului. Este de ajuns această primă delimitare a unui domeniu, pentru ca lanţul diferenţierilor să se continue mai departe. Astfel, trăirea lirică se va diversifica şi ea în bogata varietate a speciilor cunoscute şi astăzi, elegia, oda, idila, poemul filozofic etc.

Dar faţă de vechiul lirism colectiv, lirismul individual va însemna nu numai un progres în diversificarea genului,

ci și în amplificarea, intensificarea și înălțarea la un superior grad de rafinament a tuturor coordonatelor lirice. Ritmul poetic, apărut încă de la cîntecele de muncă, va cunoaște forme și modulații nebănuite. Metafora, comparația și, îndeosebi, tropii, vor prolifera o profunzime de categorii și varietăți stilistice. Solemnele repetiții magice de formule se vor dezvolta în cele mai felurite îmbinări de efecte muzicale, de reveniri și de refrenuri. O altă contribuție a magiei, însuflețirea elementelor, se va emancipa din constrîngerea numărului său limitat de determinări, precum și a extrinsecei sale finalități practice, și va da joc liber unei infinite fantezii însuflețitoare, atît de bine cunoscuta fantezie lirică. Trăirea fatalității apăsătoare, care plutește deasupra vieților omenești se va converti adesea în fatalitate lăuntrică, de temperament, care va face să răsune, cu cele mai diverse inflexiuni, glasul invincibilei *melancolii* din lirismul individual. Volumul afectiv, dat îndeosebi de motivul *prieteniei,* se va transmite acum motivului mai individualizat al *iubirii,* de unde se va desfășura pe o gamă imensă pînă în zilele noastre. În sfîrșit, sentimentul naturii, văzută liber — în afară de raportarea ei la o necesitate sau la un scop dincolo de ea — va oferi cea mai strălucitoare paletă lirismului descriptiv și asociativ.

Este de ajuns să privim doar simpla transformare a acestor puncte de plecare, date de precedentul lirism colectiv, pentru a surprinde diversificarea, amplificarea și intensificarea lor pe planul unei mai adînci conștiințe individuale. Dar, pe lîngă aceasta, apar acum și unele aspecte complet noi, care nu erau posibile nici sub chipul unor schițe rudimentare, în fazele precedente. Cufundarea în lumea relațiilor lăuntrice ale propriei ființe va face să se ivească pe plan liric *reflecția* (desigur o reflecție străbătută și de simțirea poetului), care va însemna o contribuție mai adînc interioară decît transmiterea unei sugestii din partea grupului. Apoi diferențierea de interese dinlăuntrul noilor societăți, împreună cu consecutivele conflicte interne derivate de-aci, va determina și apariția liricii sociale. Mai-nainte, bunăoară în *Cîntecul amazoanelor din Dahomey,* un asemenea aspect nu se dovedește încă destul de concludent. El exprimă numai un simplu resentiment, lipsit de premizele atitudinii de protest social. În sfîrșit, noua alcătuire politică a statului, în locul orînduirii tribale, va da naștere liricii patriotice, cu multiplele ei aspecte și determinări, care

va fi cu totul altceva decît expresia vechilor cîntece războinice. Desigur că acestea sînt numai cîteva din multiplele specii lirice, pe care le va crea faza matură, individuală, a genului. În prezentarea etapelor de evoluţie ale lirismului poetic vom avea ocazia să le cunoaştem pe toate sau, în orice caz, pe cele mai reprezentative dintre ele.

Rezumînd conţinutul acestor indicaţii introductive, avem de reţinut două idei mai importante. În fazele începuturilor, lirismul colectiv era singurul gen poetic existent. Aria lui coincidea, deci, cu aceea a poeziei însăşi, cel puţin a poeziei versificate. În diferenţiatul cadru social de mai tîrziu, lirismul individual nu mai reprezintă totalitatea sau suma expresiei poetice din stadiul istoric respectiv, ci numai o parte din tezaurul ei. De-acum înainte, fenomenul liric nu va mai fi niciodată un exponent integral în poezie. O mare parte din atribuţiile şi funcţiunile artei poetice vor fi preluate de epică şi de dramaturgie. Concluzia ar fi, deci, că lirismul individual, deşi mai temeinic stabilit în coordonatele genului, reprezintă totuşi mai puţin decît ceea ce a însemnat vechiul lirism colectiv.

Într-adevăr, sub un aspect relativ, acela al ariei reprezentative, el marchează o diminuare, deoarece nu mai cuprinde integrala oglindă poetică a unei societăţi sau a unei faze istorice. Sub un aspect absolut, lirismul individual înseamnă, însă, o nemăsurată potenţare şi sporire faţă de antecedentul său. În registrul dezvoltării imense în toate sensurile, pe care o ia societatea, o dată cu orînduirea statală, o simplă latură de manifestare a spiritului omenesc devine cu mult mai vastă şi mai complexă decît expresia integrală a acestui spirit în fazele începuturilor nediferenţiate. O asemenea sporire şi potenţare a noului lirism individual faţă de cel vechi colectiv a fost şi obiectul unora din semnalările de mai sus. Am arătat că, pe de o parte, el aduce o nebănuită amplificare şi intensificare a contribuţiilor date de antecedentul său, iar pe de altă parte creează o profuziune de conţinuturi şi expresii lirice, necunoscute pînă atunci.

După ce am discutat diferitele aspecte ale lirismului colectiv, urmează să ne dedicăm interesul unei prime faze din evoluţia lirismului individual. Această primă fază se va extinde pînă la apariţia poeziei la popoarele moderne.

Începuturile poeziei gnomice

Primul element care conferă lirismului individual noua sa perspectivă de adîncime este *reflecția*, adică o cugetare sau un ansamblu de cugetări cu substrat etic și psihologic. În alcătuirea sa, ea poartă o întipărire marcat personală. Expresii poetice care să cuprindă o cugetare sau un ansamblu coerent de cugetări au existat și în vechiul lirism colectiv. Dar asemenea operații mentale nu erau încă reflecții. În primul rînd, ele nu se raportau la un fond etic, ci, cel mai adesea, la unul economic, ca, bunăoară, în cîntecul chinez care evocă muncile agricole, călăuzite după o gîndire bine dirijată. Din acest timp de gîndire nu rezultă, însă, *reflecția*, ci numai *chibzuiala*.

Între omul care *reflectează* și omul care *chibzuiește* există deosebiri notabile. Pe lîngă faptul că primul are un obiectiv etic sau filozofic, iar celălalt unul economic, mai există și alte laturi despărțitoare între ei. Reflecția implică un caracter de originalitate, indiciile unui coeficient personal de gîndire, care-l desparte pe gînditor de ceilalți oameni. Dimpotrivă, chibzuiala, legată de indicatorul obiectiv al unei anumite activități economice, caută să-l aducă sau, în orice caz, să nu-l abată pe chibzuitor de la un făgaș anonim și obștesc, de la un model impersonal al eficacității în muncă. Calitatea omului chibzuit este de a fi *integru*, dar niciodată aceea de a fi *original*. În sfîrșit, prin caracterul ei practic-economic, chibzuiala este o gîndire nu detașată, ci în act. Coerența perfectă a acestei gîndiri se desprinde, în amintitul cîntec chinez, din succesiunea operațiilor respective (*a smuls buruienile, a semănat, a îngrijit lanul, a împărțit grăunțe*). Prin contrast, se poate reliefa noua contribuție a reflecției în lirică. Ea este o gîndire detașată, cu substrat etic și cu perspectiva proiectată nu către o suprafață socială, ci către fondul uman original al celui ce o cugetă.

Acest factor reflexiv va interveni în nenumărate aspecte ale liricii individuale. Unde el, însă, va deține rolul de element dominant va fi în poezia gnomică a *preceptelor*. Ea cuprinde trei grade, care marchează progresiv un fond liric tot mai accentuat. Primul grad este și cel mai puțin reprezentativ sub raportul lirismului. El exprimă direct o învățătură în materie de comportament, de atitudine sau de interpretare a lucrurilor, și se adresează fie oricui, fie numai unei anumite categorii de ascultători. Preceptul se află, însă, trecut prin sensibilitatea autorului, care poate fi uneori adînc mișcată, astfel încît reflecția cuprinsă într-însul nu influențează numai prin propriile sale mijloace, ci și prin apelul la resursele afective ale celui ce-o primește.

Asemenea trăsături caracterizează în general primul grad, cel mai coborît din lirica reflecției, care cuprinde, la rîndul său, două ramificații speciale. Una din ele exprimă învățătura respectivă în chip literal, prin concepte directe. Așa este, bunăoară, genul *înțelepciunilor*, denumire astfel cunoscută din vechea poezie egipteană, și transmisă apoi și altor literaturi, printre care cea veche ebraică. Cealaltă ramură, care ține și ea de primul grad al liricii reflexive, nu-și exprimă conținutul în chip literal, ci în chip alegoric. Genul tipic al acestei expresii este *parabola*, întîlnită deopotrivă în vechile literaturi ale Orientului. Urmează să ilustrăm fiecare din aceste două ramuri.

Una din cele mai vechi *înțelepciuni* egiptene, aceea a lui *Imhotep*, nu ni s-a păstrat. Avem, însă, transmisă *înțelepciunea* ceva mai tîrzie a lui Ptahotep, demnitar egiptean de pe la sfîrșitul dinastiei a cincea (Regatul vechi). Ideile sale sînt pătrunse de o atingătoare noblețe morală. Iată unele exemple :

Nu te îngîmfa de cele ce tu știi,
Învață și cu neștiutorul și cu cel învățat.
Arta n-a primit hotare.
Nu există artist care să fi atins deplina desăvîrșire.
Gîndul frumos este mai ascuns decît piatra prețioasă,
Îl găsești și în mîna slujnicei care zdrobește grîul.
. . . . . .

Nu-ți înălța inima ca să nu fie apoi doborîtă
. . . . . .
Dacă ești vreun dregător
Ascultă cu bunăvoință cuvîntul jălbarului,

Nu-l prigoni și așteaptă să rostească
Tot ceea ce avea de gînd să-ți spună.
Mai mult ține nefericitul inima să-și ușureze
Decît să dobîndească lucrul pentru care a venit.

Din primul moment ne surprinde faptul că aceste reflecții nu însumează numai o simplă tablă de învățături. Aci intervine și un fenomen așa-zis de *recurență*, care relevă și altceva decît un limitat caracter didactic-normativ. „Numesc *recurență*", spune J. Dévolvé „operația complimentară a funcțiunilor propriu-zis raționale, prin care efectul acestor funcțiuni se integrează în întregul vieții spirituale" [1]. În cazul de față, efectul acestor reflecții este de așa natură încît, chiar în cuprinsul lor, el se lasă preluat și de altă operație decît cea rațională, care le formulează. Acel efect se află trecut printr-un filtru propriu de sensibilitate, care angrenează impersonala tablă de învățături în întregul unei structuri marcat personale. Or, expresia integrală a unei persoane în care aceasta se reflectă cu totul, fie fizic, fie moral, este expresie poetică. În citatele versuri ale lui Ptahotep, trăirea personală a simpatiei umane, a milei, a emoției generoase, a nevoii afective de-a aduce mîngîiere, completează, cu un curent integrator de lirism, caracterul altminteri didactic al *înțelepciunii*, schimbînd astfel preceptul etic în poezie.

Aceeași relevare a unei personalități integrale se exprimă în parabolă pe cale alegorică. Vom alege un exemplu din vechea poezie a Indiei, în care termenul de comparație este ciudata plantă *ketaki :*

Deși tu, o, ketaki, ești sălaș de șerpi, n-ai fructe,
Ești strîmb, ai spini, crești în mocirlă și greu
se-apropie cineva de tine,
Prin mireasma ta ești tuturor rudă plăcută. [2]

La urmă se dă și explicația acestei parabole : O *singură calitate înlătură toate defectele.*

Poetul a avut deci în vedere ființa umană, precum și o învățătură în legătură cu ea. Pe plan moral el este tot un

[1] J. Dévolvé, *Role esthétique de la récurrence* în *Revue de métaphysique et de morale* XVII, 1 ian. 1935.
[2] Traducere de Sergiu Demetrian.

Nu-l prigoni și așteaptă să rostească
Tot ceea ce avea de gînd să-ți spună.
Mai mult ține nefericitul inima să-și ușureze
Decît să dobîndească lucrul pentru care a venit.

Din primul moment ne surprinde faptul că aceste reflecții nu însumează numai o simplă tablă de învățături. Aci intervine și un fenomen așa-zis de *recurență*, care relevă și altceva decît un limitat caracter didactic-normativ. „Numesc *recurență*", spune J. Dévolvé „operația complimentară a funcțiunilor propriu-zis raționale, prin care efectul acestor funcțiuni se integrează în întregul vieții spirituale" [1]. În cazul de față, efectul acestor reflecții este de așa natură încît, chiar în cuprinsul lor, el se lasă preluat și de altă operație decît cea rațională, care le formulează. Acel efect se află trecut printr-un filtru propriu de sensibilitate, care angrenează impersonala tablă de învățături în întregul unei structuri marcat personale. Or, expresia integrală a unei persoane în care aceasta se reflectă cu totul, fie fizic, fie moral, este expresie poetică. În citatele versuri ale lui Ptahotep, trăirea personală a simpatiei umane, a milei, a emoției generoase, a nevoii afective de-a aduce mîngîiere, completează, cu un curent integrator de lirism, caracterul altminteri didactic al *înțelepciunii*, schimbînd astfel preceptul etic în poezie.

Aceeași relevare a unei personalități integrale se exprimă în parabolă pe cale alegorică. Vom alege un exemplu din vechea poezie a Indiei, în care termenul de comparație este ciudata plantă *ketaki :*

Deși tu, o, ketaki, ești sălaș de șerpi, n-ai fructe,
Ești strîmb, ai spini, crești în mocirlă și greu
se-apropie cineva de tine,
Prin mireasma ta ești tuturor rudă plăcută. [2]

La urmă se dă și explicația acestei parabole : O *singură calitate înlătură toate defectele.*

Poetul a avut deci în vedere ființa umană, precum și o învățătură în legătură cu ea. Pe plan moral el este tot un

[1] J. Dévolvé, *Role esthétique de la récurrence* în *Revue de métaphysique et de morale* XVII, 1 ian. 1935.
[2] Traducere de Sergiu Demetrian.

generos, vădind acel caracter conciliant, plin de bunătate, de largă umanitate, care domină întreaga înțelepciune, orientală, și-i conferă o întipărire adînc mișcătoare, o vibrație lirică. Dar pe lîngă aceasta, autorul de parabole se mai îndreaptă cu aceeași simpatie și asupra elementelor naturii, adică asupra aspectelor la care se referă comparația. La înregistrarea lor poetul atașează o emotivitate sobră. El nu vede natura în pitorescul ei luxuriant, ci în intimitatea vreunei semnificații pe care i-o atribuie, ca s-o raporteze apoi la om. În parabola de mai sus, planta *ketaki* se află modest înfățișată, dar, cu purtătoare a unui sens analog celui uman, atrage un mișcat atașament față de ea. Legătura asociativă cu natura descoperă în reflecția parabolică o mai vizibilă acțiune a recurenței.

Înțelepciunea și parabola alcătuiesc primul grad al liricii reflexive. Dar reflecția gnomică cuprinde capacitatea de-a se ridica și la o treaptă superioară de lirism. Evoluția ceva mai trîzie a *înțelepciunii* va marca gradul unei expresii lirice mai complexe și mai rafinate, atît sub raportul conținutului de idei cît și sub acela al mijloacelor de realizare artistică. Să luăm, bunăoară, următorul exemplu din *Înțelepciunea* lui Solomon (*Cartea Înțelepciunii* din *Biblie*) :

Ce ne-a folosit nouă trufia ? Și avuția cu fală ce ne-a adus nouă ? [1]

Motivul este aparent același cu al *Înțelepciunii* lui Ptahotep, relevînd deopotrivă combaterea trufiei, a îngîmfării. Dar pe cînd la înțeleptul egiptean, ideea se vede aplicată la cazurile speciale ale cărturarului sau ale marelui demnitar, deci ale unei clase privilegiate, înțelepciunea lui Solomon privește omul în genere, implicînd o concepție integrală asupra vieții. De la o etică imediat practică, legată de un comportament parțial, de clasă, înțelepciunea se ridică la nivelul filozofic, care îmbrățișează un tot. La rîndul ei, expresia nu mai este direct normativă, ci vast sugestivă, pe calea întrebărilor privitoare la o problemă mare și tulburătoare.

Dar ideea lui Solomon nu se oprește aici. Răspunsul la întrebările sale îl dă el însuși, folosind un procedeu complex, în care asociază înțelepciunea cu parabola. Pentru a concretiza imagistic sensul vieții umane, el recurge la o

[1] *Biblia de la Buzău*, ediția 1914.

bogată serie de comparații. Faptul trebuie iarăși reținut sub aspectul unei facturi specifice a poeziei orientale, factură care, în literaturile europene, se va ivi numai sporadic în baroc, dar, și acolo, cu un alt gen de încărcătură. Îndeobște, noi am fost deprinși cu metafora sau cu comparația *unică*. Foarte rar, la Homer, se mai întîlnește și comparația dublă, bunăoară atunci cînd armura lui Ahile se află asemănată cu *focul aprins* sau cu *soarele care răsare*. La Solomon înregistrăm, însă, ca și în restul poeziei orientale, o avalanșă de comparații. Și ele nu se limitează la volumul restrîns al unei noțiuni sau al unui termen (focul aprins, soarele în zori), ci se amplifică în întregi poeme, adică în mici parabole succesive, subordonate aceleiași idei :

Toate acestea ca umbra au trecut, și ca o veste ce aleargă pre aproape.

Ca și corabia care trece prin valurile apei, ale căreia treceri nu se află urma, nici calea umblării ei în valuri.

Sau ca pasărea ce zboară în aer, a căreia nici semn de călătorie nu se află.

Ci cu aripile bătînd vînt ușor, și despicîndu-l cu sila pornirii, mișcînd aripile se preumblă, și după aceasta nu se află semnul umblării într-însul.

Sau ca săgeata, săgetînd la locul însemnat, aerul împărțindu-se îndată iar se împreună, încît nu se știe pre unde a trecut. [1]

Această serie bogată de comparații-poeme întărește ideea, dar, în același timp, o și depășește printr-un suflu de mare poezie. Ele alcătuiesc laolaltă un răscolitor cînt al mișcărilor, al modificărilor, al dispariților, al necuprinsului pe care-l oferă contrastul intens, dar imponderabil între clipe alăturate, al succesiunii nesimțite între *ceva* și *nimic*. Tot vîrtejul trecerilor, cu jocul fascinant de *existență* și *inexistență* din lumea aparențelor, își află aci o evocare magnifică. Axul acestei înțelepciuni este tot reflecția, însă ea se află intensificată de o amețitoare trăire lirică. Abia concluzia ei capătă iarăși tonul obișnuit al învățăturii morale, al preceptului :

Așa și noi, după ce ne naștem, ne sfîrșim, și nici un semn de faptă bună nu aveam a arăta, ci întru răutatea noastră ne sfîrșim. [2]

---

[1] *Op. cit.*
[2] *Op. cit.*

Aceasta este însă o simplă întregire, care nu mai adaugă nimic la intensitatea poemului. Desigur însă că o asemenea intensitate nu s-ar fi putut obține dacă, prin volumul său mai vast, însăși reflecția inițială, n-ar fi cuprins, în structura ei intrinsecă, superioare potențe poetice, față de primul grad semnalat mai-nainte.

În sfîrșit, mai există o ultimă treaptă — cea mai înaltă — a acestui lirism gnomic. De astă dată interesează nu numai volumul mare al reflecției, care cuprinde însăși problema vieții, ci și persoana căreia se adresează conținutul respectiv de idei. În cazul de față, tezaurul reflexiv nu se mai proiectează în afară, ci tot asupra subiectului, ceea ce-i și decide factura de plenitudine lirică. În *înțelepciunea* lui Solomon am surprins doar efectul unei trăiri proprii, definitiv fundate, care se comunică preceptual și altora. În noua categorie lirică reflexivă, întîlnim, însă, o trăire în curs, o deliberare extremă pe un fond adînc turmentat, de pe urma căreia poetul urmărește să-și făurească învățături pentru sine spre a găsi o orientare, capabilă să-l scoată din criza sa morală. Este, deci, o lirică *autognomică*, desfășurată pe un cîmp aspru de înfruntări și antinomii lăuntrice.

Așa se prezintă, printre altele, cea mai de seamă capodoperă a vechii lirici egiptene, *Dialogul disperatului*. Este prima expresie a dialogului interior în poezie, cu respectiva confruntare între o teză și o contrateză, legate, aci de problema capitală a optării pentru *viață* sau pentru *moarte*. Ca element persuasiv al reflecției apare tot *imaginea*, cuprinsă într-o profuziune orientală de comparații. Dar aci se surprinde o deosebire fundamentală față de gradul precedent, al *Înțelepciunii* lui Solomon. Comparația nu mai deține funcțiunea alegorică a parabolei. Ea se încadrează acum într-o altă relație ca și într-o altă factură asociativă, proprie de asemenea Orientului antic. Comparația devine sugestie a voluptății compensatorii, a deliciului balsamic după o îndelungă durere sau restriște. Prin aceasta ea atinge un grad de transfigurare lirică, superior celui cuprins în parabolă.

Dar pînă a se ajunge la un asemenea *lirism al ademenirii*, dat în contrateză, se pleacă da la opusul său, reflectat în teză. Astfel ideea morții se află însoțită la început de o intensă apăsare :

De gîndești la mormînt, acesta-i restriște a inimii,
Face să țîșnească lacrimile și să copleșească omul.
Înseamnă să smulgi un om din casa sa, să-l lași părăsit
pe muntele pustiu.
Nu vei mai ieși la lumina zilei, ca să vezi soarele.

Aceste accente, care, prin sincera lor simplitate, au rămas pînă astăzi una din cele mai zguduitoare mărturii ale frămîntării umane în jurul problemei capitale a morții, se termină cu concluzia unui precept direct, ca acela al *înțelepciunilor :*

Ascultă de ziua cea frumoasă și uită-ți de griji. [1]

Acesta ar fi sensul reflecțiilor din teză.

Dar omul adînc îndurerat nu-și poate uita de griji, astfel încît singurul său liman de salvare rămîne aceeași moarte, care provocase simțirea atît de intens apăsătoare de la început. Acum, în contrateză, intervine acel *lirism al ademenirii* — ademenirea morții — în seria următoarelor comparații cu funcțiune balsamică :

Moartea este acum înaintea mea
Ca sănătatea pentru cel suferind,
Ca ieșirea din casă după o lungă boală.
Moartea este acum înaintea mea
Ca mireasma de smirnă,
Ca adăpostul în cort într-o zi de vînt,
Moartea este acum înaintea mea
Ca mireasma de lotus,
Ca așezarea pe țărmul bucuriei.
Moartea este acum înaintea mea
Ca sfîrșitul ploii,
Ca întoarcerea acasă după un lung drum pe mare,
Moartea este acum înaintea mea,
Ca atunci cînd cerul se deschide,
Ca un căutător purtat către ceea ce nu știa.
Moartea este acum înaintea mea
Ca dorința unui om de a-și revedea vatra
După ani fără număr de robie pribeagă.

[1] *Op. cit.*

Reflecţia şi gîndul morţii se convertesc liric într-o euforie aproape unică a morţii. Poporul care, în arhitectură şi în plastică, a dat lumii cea mai bogată artă necrofilă, ne întregeşte imaginea despre el prin această somptuoasă piramidă lirică, la un nivel egal cu al celor mai uimitoare monumente funerare ale sale. Şi o numim „piramidă" nu numai pentru conţinutul aceluiaşi prinos către *moarte,* care pătrunde şi celebrul tip arhitectonic, ci şi pentru dispoziţia triunghiulară a versurilor grupate mereu cîte trei, dintre care unul reprezintă baza invariabilă *(moartea este acum înaintea mea),* iar celelalte două sînt laturile-imagini, înălţate dintr-însa şi îndreptate, prin convergenţa aceluiaşi sens, către un unic pisc liric. Astfel, elementul prim al reflecţiei, pe lîngă valoarea artistică pe care o atinge, mai realizează şi o tot atît de înaltă valoare reprezentativă.

Faptul apare şi mai evident la comparaţia cu un alt mare monument liric al reflecţiei gnomice, unde, la un moment dat, disperarea generează deopotrivă gîndul şi dorinţa morţii. Este vorba de *Cartea lui Iov,* şi anume de următorul pasaj dintr-însa :

„Pentru ce dar, m-ai scos din pîntece şi n-am murit? Şi ochi pre mine să nu mă fi văzut.

Şi aş fi ca şi cum n-aş fi fost; pentru ce dar, din pîntece nu m-ai mutat în mormînt?

Au nu este puţină vreme a vieţii mele? Lasă-mă să mă odihnesc puţin mai nainte de ce voi merge de unde nu mă voi mai întoarce, în pămînt întunecos şi înneguros, în pămîntul întunericului celui veşnic, unde nu este lumină nici se vede viaţa muritorilor" [1].

În poema egipteană, moartea se află populată cu cele mai senine şi dezmierdătoare imagini ale vieţii — mireasma de smirnă şi de lotus, adăpostul sub cort, revederea căminului — aşa cum în piramide se află pictate scene înviorătoare din existenţa activă a celor vii. Iov, dimpotrivă, deşi doreşte moartea ca pe-un unic refugiu, o priveşte totuşi ca pe-un refugiu amar. Ea nu mai este obiectul unui lirism al ademenirii, o amintire a vieţii în plenitudinea ei senină, ci o intuiţie a pustiului *(nici se vede viaţă muritorilor).* Moartea devine un trist receptacul al negaţiilor :

[1] *Op. cit.*

nefiinţa, pămîntul amorf, întunericul, veşnicia inexistenţei. De aceea *Cartea lui Iov* are un caracter mai adînc turmentat, mai amplu străbătut de-o nedumerire tragică în legătură cu propria durere, de unde şi frecvenţa întrebărilor exasperate : *pentru ce din pîntece nu m-ai mutat în mormînt ?* Dar mormîntul însuşi am văzut că nu dă nici o altă promisiune decît aceea a întunericului. Registrul mişcărilor lăuntrice se diferenţiază, astfel, vizibil de acela al poemei egiptene.

Ultimul grad al liricii reflexive, unde elementul gnomic, al învăţăturii, trebuie să şi-l făurească poetul pentru sine, ca orientare sau soluţie urgentă spre a ieşi dintr-o copleşitoare durere, comportă diferite variante legate de specificul unui anumit temperament sau al unui anumit cadru de spiritualitate. Toate au însă comun intensitatea trăirii, legate de cele mai mari probleme ale omului, trăire care excedează, prin furtuna ei interioară, raza de ecouri a reflecţiei ce-i stă la bază. Ele se numără încă printre cele mai înalte expresii ale liricii universale.

Lirica reflecţiei alcătuieşte lanţuri sau conexiuni de structuri şi de motive, care derivă unele din altele şi se totalizează adesea în una şi aceeaşi operă. Bunăoară, poezia gnomică depinde în mare parte de o concepţie asupra lumii şi asupra vieţii, pe care şi-o formulează în prealabil poetul, şi în conformitate cu care îşi propagă el preceptele. Dar, deşi legate între ele printr-o filiaţiune strictă, concepţia trăită de poet, şi învăţătura dată altora sau sieşi de pe urma ei, constituie două registre poetice deosebite. De aceea, prin diferitele ei aspecte înlănţuite, una şi aceeaşi operă se întîmplă adesea să apară reprezentativă pentru mai multe specii de structuri şi motive. Uneori este foarte greu să se desprindă unele de altele. Aşa, de pildă, *Înţelepciunea* lui Solomon, dată de noi cu titlu de poezie gnomică, perceptivă, a cuprins implicit şi o poezie de viziune trăită a lumii. Deşi aceasta din urmă se detaşează independent ca structură, totuşi, în contextul exemplului citat, este prea întreţesută cu elementul perceptiv pentru a mai putea fi net despărţite. Cu toată complicaţia sa, faptul ne-a folosit, totuşi, în organizarea expunerii. A însemnat anume o pregătire anticipată pentru capitolul de faţă, unde se va urmări în ce constă acea concepţie de viaţă care însufleţeşte lirismul reflexiv din cadrul primelor civilizaţii majore, acelea ale Orientului antic.

Este aci poate cazul să recurgem la unele confruntări prin recapitulare. Condiţiile vechii trăiri în grup au generat, la anumite momente, emoţiile violente ale fricii şi panicii colective în faţa unei ameninţări a morţii. Dar frica şi panica presupun şi speranţa, uneori prin miracol, a salvării. S-a şi recurs, de altfel, la conjurarea morţii prin faptul muncii, al practicilor magice şi al altor mijloace la îndemîna acelor vremuri. Că oricum, sfîrşitul totuşi va veni cîndva, nu constituia o idee care să poată intra în

orizontul cu perspectivă redusă, şi în trăirea imediată a prezentului ameninţat, pe care o încerca omul începuturilor.

O dată, însă cu adîncirea conştiinţei individuale, termenii relaţiei se schimbă. Acum intervine reflecţia, ale cărei coordonate depăşesc limita imediatului, şi extind nemăsurat zările conştiinţei. Prima simţire intensă a omului, aceea de apărare momentană a integrităţii vitale, mereu pîndită de moarte, se schimbă şi ea. Orizontul limitat al zguduirii imediate cedează locul, în conştiinţa individuală, orizontului vast al reflecţiei, care, în mare parte elimină frica şi panica, dar, o dată cu ele, elimină şi speranţa. Simpla conştiinţă de *ameninţare* a morţii, producătoare de *spaimă,* devine acum, prin reflecţie, conştiinţă de *certitudine* a morţii ; aceasta nu mai apare ca o primejdie imediată şi momentană, deci ca un obiect al *emoţiei,* ci ca un dat cîndva inevitabil, de la care nici o speranţă nu ne poate sustrage, convertindu-se, astfel, în obiect al *meditaţiei.* Elementul emotiv al *fricii să nu murim* îşi reduce funcţiunea dominantă şi îşi strîmtează terenul în favoarea elementului reflexiv şi meditativ al *tristeţii că murim.* Marea, vestita *tristeţe* lirică, aceea cu largi cercuri de rezonanţă în jurul ei, îşi are aici începutul, legată fiind de una din temele fundamentale de care s-a izbit omul, odată ancorat în matca definitivă a individualităţii sale. Iar primul său glas conştient a fost acela ce-a intonat *cîntul deşertăciunilor.*

Încă din cursul capitolului precedent am văzut, la ilustrarea *Înţelepciunii* lui Solomon, că imaginea umbrei, a veştii care aleargă, a urmei care dispare, lăsată de corabie pe apă, de pasăre şi de săgeată în aer, sînt toate simboluri parabolice, sugerate de caducitatea şi nimicnicia omului. Alte pasaje ale acelei *Înţelepciuni* întăresc şi îngroaşă ideea, aşa cum putem vedea în următoarele rînduri :

Că din nimic ne-am făcut, şi după aceea vom fi, ca şi cum n-am fi fost, că fum este răsuflarea în nările noastre, şi cuvîntul scîntee care mişcă inima noastră.

. . . . . .

Şi numele nostru se va uita cu vremea, şi nimeni nu-şi va aduce aminte de lucrurile noastre, şi va trece viaţa noastră ca urma norului, şi se va risipi ca negura...

Că umbră trecătoare este viața noastră, și nu este întoarcere sfîrșitului nostru... [1]

Ideea trecerii care nu lasă urme, surprinsă de noi în ilustrarea precedentă a *Înțelepciunii*, se află acum potențată prin sugestii evanescente : fumul, norul, negura. Printr-însele se relevă nu numai caracterul pieritor al vieții noastre, ci și acela inconsistent al clipei sale de realitate.

Accentul dominant asupra acestui din urmă aspect apare mai cu seamă într-o altă scriere celebră, în *Eclesiastul*. Și aci se deplînge caracterul pieritor al vieții.

Cine e scutit de moarte ?

. . . . . .

Cei vii știu că vor muri, dar cei morți nu mai știu nimic, și nu mai au parte de nici o răsplată, căci pomenirea lor a fost uitată [2].

Totuși, în *Eclesiast* nu ideea morții apare atît de răvășitoare, ci chiar a vieții însăși. În fond „cei morți", cu toate că nu se bucură „de nici o răsplată", prea mult totuși, nu au avut de pierdut. Ei n-au pierdut decît viața, care nu este altceva decît „deșertăciune" și „vînare de vînt" :

Văzut-am toate lucrurile care se fac sub soare, și iată toate sînt deșertăciune și vînare de vînt.

. . . . . .

Și am căutat eu spre toate lucrurile mele, care le-au făcut mîinile mele și spre truda, care m-am ostenit a o face, și iată toate sînt deșertăciune și vînare de vînt, și nimic nu este prisosire sub soare [3].

Din context rezultă că autorul *Eclesiastului* a fost un potentat sau un monarh din Ierusalim, favorizat de o mare prosperitate, dar care și-a dat totuși seama de zădărnicia vieții, atît a sa proprie cît și a tuturor oamenilor, fără nici o deosebire.

Aci continuarea expunerii noastre reclamă o cît de sumară discuție. Considerînd mai-nainte poezia gnomică, am înregistrat și una din deosebirile care se precizează între Ptahotep și Solomon. Cel dintîi are în vedere numai o castă privilegiată, cel de-al doilea, pe om în general. Fap-

---

[1,2,3] *Op. cit.*

tul nu ţine de fizionomia morală diferită a fiecăruia din ei, ci de o semnificaţie mai vastă, care-i depăşeşte pe amîndoi. Evreii, popor mai puţin influent din punct de vedere politic, nu puteau vedea în propriii demnitari aceeaşi însemnătate pe care, în mod explicabil, egiptenii o atribuiau dregătorilor din fruntea unui stat puternic şi cu prestigiu, ca al lor. De aci atenţia cu totul specială pe care Ptahotep o acordă celor mari, spre deosebire de Solomon care, deşi rege, dar peste un popor mic, nu face o distincţie prea accentuată a demnităţii sale şi se adresează tuturor. Chiar şi în faza statelor constituite, cu cît o colectivitate era mai restrînsă, cu atît cel din fruntea ei folosea o comportare mai familiară faţă de supuşi, apropiată întrucîtva de aceea a vechiului şef de trib. Această împrejurare, deosebită de cea egipteană, îl face pe Solomon, după cum am văzut, să aibă în vedere omul în general. De altfel, tipul comunităţii restrînse va explica, pe alt plan, şi umanismul polis-ului grecesc.

Pe un plan de concepţie şi de trăire a *deşertăciunii*, faptul va avea, însă, noi consecinţe şi va arunca noi lumini în ordinea celor două vederi deosebite. În mediul unui popor mic şi fără o istorie spectaculoasă, ideea zădărniciei poate apărea chiar în mijlocul lucrurilor, în coordonatele lipsite de rezonanţă ale vieţii însăşi, aşa cum ni se relevă în *Eclesiast*. Autorul, monarh prosper, s-a arătat, din context, doar beneficiarul unor desfătări de om bogat (cirezi, turme, argint, aur, cîntăreţi, cîntăreţe), dar nu şi de slava unui monarh-zeu ca faraonul, stăpîn peste un stat de prestanţa covîrşitoare a Egiptului. Pieirea unei atari străluciri provoacă, în consecinţă, un efect mai zdrobitor decît în primul caz. Semnul zădărniciei apare nu în miezul unei vieţi orbite şi fascinate de măriri, ci în faptul consecutiv al trecerii ei, în apusul amintitor al acestei măriri. De aceea, lirica deşertăciunii căpătase încă dinainte, la egipteni, un accent de năruire colosală, deosebindu-se de aceea a lui Solomon sau a *Eclesiastului*, unde viaţa, chiar în cursul ei, se dovedise zadarnică.

Ca să stabilim o legătură directă cu capitolul precedent, noi am inversat ordinea succesiunii reale, ilustrînd pînă acum numai varianta ebraică din lirica deşertăciunii. Urmează, în momentul de faţă, s-o ilustrăm şi pe cea egipteană. Potrivit înlănţuirii de motive şi de structuri înlăuntrul aceleiaşi opere lirice cu caracter reflexiv, vom găsi şi

aci unul din exemplele cele mai reprezentative tot într-o operă invocată mai-nainte, şi anume în *Dialogul Disperatului*. Iată pasajul respectiv :

Acei ce-au zidit în granit roz şi şi-au clădit într-o piramidă
Cămări frumoase în lucrătură măiastră,
Odată ce din ziditori au devenit zei
Mesele lor de jertfă s-au golit.
Ei sînt la fel ca şi nefericiţii ce mor pe-un ţărm pustiu,
Fără moştenitori, în voia valurilor şi a văpăilor soarelui
Cărora numai peştii le vorbesc de la marginea apei.

Vedem, deci, că aceeaşi egalitate între toţi oamenii, sub raportul aceleiaşi nimicnicii, pe care Solomon sau *Eclesiastul* o descopereau încă în viaţă, se relevează la egipteni abia după moarte, moment cînd, din raţiunile semnalate, se precizează caracterul efemer al unei mari străluciri.

Mai reprezentativă pentru un anumit sens al ideii este, însă, o altă operă lirică egipteană. Prin faptul că ea a apărut în perioada tristă de la sfîrşitul regatului mijlociu, cînd statul s-a destrămat de pe urma răscoalelor interne şi apoi a năvălirii hicsoşilor, oferind peste tot, în contrast tragic cu măreţia trecută, privelişte a unei dezolante devastări, poema în discuţie capătă un timbru cu totul special. Este vorba de vestitul *Cîntec al harpistului*, din care facem cunoscut următorul fragment :

Am auzit cuvintele lui Imhotep şi ale lui Hordjedef,
Răspîndite pretutindeni.
Unde este mormîntul lor ?
Zidurile lor sînt nimicite, mormîntul lor ca şi cum n-ar fi fost.
Nimeni nu vine din lumea de dincolo să ne spună cum sînt,
Să ne spună de ce au nevoie, spre a ogoi inima noastră
pînă-n ziua cînd ne vom duce şi noi unde sînt ei.

Dialogul Disperatului face să se înţeleagă că faraonii au murit, dar au rămas zidirile lor în granit roz, piramidele lor, mesele lor de jertfă, acum golite. Sentimentul zădărniciei nu provine din pieirea acestor preţioase vestigii — ele continuă să dăinuiască — ci în faptul că aceia care le-au durat nu se mai pot bucura de ele. Aci, însă, în *Cîntecul harpistului*, scris la sfîrşitul unui mare ciclu din istoria Egiptului, surprindem că nu s-a stins numai un om, ci s-a

stins un stat, o cultură, o civilizaţie, dimpreună cu grandoarea monumentelor sale *(zidurile lor sînt nimicite, mormîntul lor ca şi cum n-ar fi fost)*. Este în literatura universală, primul nucleu de meditaţie în jurul *ruinelor,* şi chiar în sensul modern de reflectare la caducitatea giganticelor aşezăminte politice de-a lungul mileniilor. Dar fie că este vorba de pieirea unui om, fie de pieirea unui imperiu, sentimentul zădărniciei la egipteni are acelaşi caracter de *ulterioritate,* el ivindu-se numai *după* prăbuşirea unei mari străluciri care dăduse scurta iluzie a duratei eterne.

Spunem „la egipteni" numai fiindcă ei au fost obiectul imediat al ilustrărilor noastre. Dar acelaşi sentiment al deşertăciunii, cu caracter de *ulterioritate,* apare în cadrul oricărui imperiu arhaic de tipul tiraniilor orientale. El se iveşte din condiţii naturale invariabile, ca un simplu fenomen de *paralelism* cu altele similare, chiar şi acolo unde ipoteza vreunei *influenţe* nu poate fi susţinută nici de speculaţiile cele mai absurde. Într-un sens identic cu cel egiptean lirica zădărniciei apare bunăoară şi în cadrul marelui imperiu aztec din America precolumbiană. Iată partea finală dintr-un celebru poem al deşertăciunii :

O clipă numai dobîndeşti favoruri pe acest pămînt !
Unde este Tlacahuepan ? Unde este Citlachihuitl, cel din Anahauc ?
Murit-au, plecat-au spre-a fi fericiţi.

Este inutil, credem, a mai sublinia cît de cunoscute ne sună acum aceste cuvinte, cu exact aceleaşi tulburătoare inflexiuni interogative, venite totuşi dintr-o altă lume, cu totul străină de cea veche, a noastră.

În oricare dintre cazuri, lirica deşertăciunii apare ca un produs iniţial al reflecţiei, care evocă tristeţea dată de certitudinea morţii. Există, însă, înlăuntrul ei două tipuri distincte. Într-unul, tristeţea provocată de caracterul inevitabil al morţii se află împărţită cu deziluzia însăşi a vieţii, care-şi trădează inconsistenţa chiar în prezentul desfăşurării ei. În celălalt tip, această inconsistenţă se relevă numai ulterior prin intuirea unui ciclu încheiat, sub chipul surprizei dureroase şi adînc răscolitoare. Ambele expresii lirice converg către acelaşi motiv al *deşertăciunii,* legate, printr-o trăire zguduitoare, de coordonatele fundamentale ale existenţei umane : viaţa şi moartea.

Cîntarea plăcerilor

Am amintit că primele mari cicluri ale liricii reflexive se dezvoltă în alcătuiri de motive conexe și întreţesute. Ultima verigă din acest lanţ este a poeziei plăcerilor. Ea se iveşte ca o consecinţă directă și imediată, dictată de fiorul conştient al morţii implacabile, precum și de reflecţia asupra zădărniciei. Concluzia ultimă a acestei reflecţii este ca omul să înlăture orice iluzie, și să se bucure de clipa prezentă, atît cît ea îi va fi hărăzită. De aceea, aproape în toate marile poeme pe care le-am ilustrat pînă acum, se integrează și acest aspect concluziv, în care tema plăcerii se relevă drept fiică a temei deşertăciunii. Vom da în această privinţă următoarea serie ilustrativă :

Dialogul Disperatului :

Ascultă-mă dară ; e bine ca omul să asculte,
Ascultă de ziua cea frumoasă, și uită-ţi de griji.

Cîntecul harpistului :

Urmează-ţi inima atît cît trăieşti,
Veni-va și pentru tine ziua bocetelor...
Strigătele nu-l scapă pe om din ceea lume,
Fă-ţi ziua frumoasă.

Cartea înţelepciunii lui Solomon :

Veniţi dar, și să ne desfătăm cu bunătăţile cele de acum, și să ne slujim cu făptura, ca și cu tinereţile degrab.

De vin de mult preţ și de miruri bine mirositoare să ne umplem, și să nu ne treacă floarea vremii.

Să ne încununăm cu flori de trandafir pînă nu se veştejesc.

Eclesiastul :

Şi am lăudat veselia, că nu este bine omului sub soare, fără numai a mînca şi a bea şi a se veseli, şi numai aceasta va avea din osteneala sa cea din toate zilele vieţii sale.

. . . . . .

Veseleşte-te, tînărule, în tinereţile tale, şi cu cele bune să se desfăteze inima ta în zilele tinereţilor tale. [1]

Din profuziunea imperativelor preceptive, care domnesc, fără deosebire, în toate aceste exemple *(ascultă-mă, uită-ţi de griji, urmează-ţi inima, fă-ţi ziua frumoasă, veniţi, veseleşte-te)*, rezultă că lirica plăcerilor ar fi doar un simplu sector al poeziei gnomice. De la început, însă, poezia desfătărilor a prins într-atîta să-şi dezvolte o componenţă proprie, încît s-a detaşat de trunchiul preceptelor iniţiale, şi a intrat în cu totul alt registru. Pentru aceasta, ea a trebuit să se mai rupă şi de naturala ei plasmă maternă, adică de concepţia deşertăciunii şi de recurenţa trăirii ei.

Totuşi, poezia plăcerilor, în prima ei fază, pe care noi am fixat-o în perioada extinsă a întregii antichităţi, această desprindere sau rupere n-a putut fi decît parţială. În ciuda aparenţelor, sensul zădărniciei apare nu numai în mod implicit, ci şi explicit, la marii poeţi din vechime care au ilustrat motivul desfătărilor. Şi aci intrăm direct în domeniul clasicismului antic, care, sub acest aspect nu se deosebeşte decît funcţional — vom vedea ce înţelegem prin termenul „funcţional" — de poezia orientului. Sub raportul, însă, al strictei derivări genetice, cultivarea desfătărilor în lirica greco-latină descinde şi ea din trista perspectivă a deşertăciunii, a vestejirii, a sfîrşitului.

Mai multe exemple pot confirma această idee. Astfel, Anacreon (570—485 î.e.n.) care, pentru literaturile moderne, este unul din primele modele ale poeziei plăcerilor, a putut să scrie următoarele versuri dezolate :

Amor m-a văzut cu părul cărunt
Şi către vulturi, cu aripile-i de aur
Şi-a luat zborul

. . . . . .

[1] *Op. cit.*

Şi fug din nou aşa cum fuge cucul

. . . . . .

Amor, lemnarul, cu marea-i secure,
M-a retezat cum retezi un copac
Şi m-a zvîrlit în al iernii torent.

Sensul prăbuşirii dispreţuite — al *zvîrlirii,* de care are parte bătrîneţea — contrastează în mod deprimant cu sensul iniţial al înălţării, al *zborului,* luat de principiul plăcerii, care-l părăseşte pe poet.

Cu mult mai răscolitoare, fiind vorba nu de bătrîneţe, ci chiar de groaza morţii, apar tot la Anacreon, următoarele versuri :

Adio, lume dulce,
Spaima Tartarului strigă-n mine,
E-ngrozitor Infernul, e-ngrozitor
Şi coborîşul lui e-un plictis prelung... [1]

Iată deci, rădăcina, de unde se desface, ca în scrierile poetice ale orientului, doctrina plăcerilor care-l caracterizează atît de puternic pe liricul grec.

Acelaşi registru se descoperă mai tîrziu şi la Horaţiu, şi tocmai în momentul cînd poetul şi-a atins maturitatea senină din *Ode.* Iată cîteva ilustrări :

Vai, Póstum, Póstum, cum aleargă anii
Şi nu smerenii, rugi au să-ntîrzie
Zorita noastră bătrîneţe
Cu zbîrciuri, sau moartea ne-ndurată.

. . . . . .

Oricum, osînda noastră-i să dăm ochii
Cu negrul Cócytos care-şi tîrăşte
Lînceda apă şerpuindă

. . . . . .

Dar din noi n-o să rămînă
— Coborîţi acolo unde-s Aeneas şi Tullus şi-Ancus —
Decît pulbere şi umbră. [2]

---

[1] Traducere de Dimos Rendis şi Al. Andriţoiu.
[2] Traducere de Lascăr Sebastian.

Nici nu se poate exprima o mai răspicată concepție și trăire a deșertăciunii decît în aceste versuri. Însăși motivele evanescente ale *pulberei și umbrei* amintesc de poezia orientului sub acest aspect. Ba uneori chiar și evocarea plăcerilor la Horațiu are loc sub tremurul de teamă al risipirii lor ; în asemenea împrejurări, el folosește, ca și orientalii, aceleași intuiții, a căror strălucire contrastează dureros cu fragilitatea dintr-însele, așa cum ne relevă, bunăoară, motivul frecvent al *trandafirilor. Să ne încununăm* spune Solomon *cu flori de trandafir pînă nu se vestejesc.* Aceeași intuiție se naște și în mintea lui Horațiu : *Să ți se aducă vin, parfumuri rare / Și trandafiri involți, dar vai! vremelnici.* Aci își ia începutul răspîndit motiv hedonist dar melancolic al lui *carpe rosam* (culege-ți trandafirul), care a îmbogățit și lirica modernă. Ne aflăm, deci, pe aceeași cale de relații, în care ne introduseseră și marile cicluri lirice reflexive ale orientului.

Dar cu toată această configurație identică, am spus că acum, în clasicismul antic — vom recunoaște de altfel fenomenul și în alte cadre de cultură — intervine totuși o deosebire *funcțională* față de aceeași conexiune întîlnită în amintitele cicluri orientale. La acestea din urmă, accentul fundamental cade pe experiența interioară a deșertăciunii, care constituie nucleul lor principal. Concluzia plăcerilor se desprinde doar ca o derivație periferială în arhitectonica acelor alcătuiri lirice. Bunăoară, în *Dialogul Disperatului,* preceptul *ascultă de ziua cea frumoasă și uită-ți de griji* apare ca o simplă soluție provizorie, pe care imediat poetul o părăsește, lăsîndu-se fascinat de ademenirea morții. În *Eclesiast* surprindem iarăși cît de slab sună concluzia de *a mînca, a bea și a se veseli* în comparație cu clamarea puternică *deșertăciunea deșertăciunilor, toate sînt deșertăciuni,* care învăluie întreaga poemă cu profundele sale ecouri. Aceeași constatare se poate aplica și la celelalte cicluri ale orientului.

La poeții greco-latini întîlnim, însă, un accent funcțional opus. Aci ponderea importanței apasă pe cumpăna plăcerilor ; ele alcătuiesc, deci, elementul nuclear al poemelor respective. Stăruim asupra faptului, fiindcă el marchează desprinderea parțială a poeziei plăcerilor de inițialul său fond gnomic, determinînd înflorirea ei ca structură independentă. Urmează să ne precizăm ideea pe un fond de fapte și argumentări.

Pentru cei vechi plăcerea este îndeosebi un *concept*; pentru moderni ea este îndeosebi o *senzație*. La poeții greco-latini se face tocmai trecerea între cele două accepții primite de această noțiune. Am surprins pînă acum, din toate ilustrările folosite, natura argumentelor invocate pentru practicarea plăcerii. Ele au toate un caracter de avertizare, amintind pe rînd, apropierea morții celei neîndurate, trecerea tinereții, zădărnicia vieții. Asemenea argumente apar excelente pentru facultățile raționale ale omului, dar cu totul contraindicate pentru facultățile sale emotive. Or, tocmai acestea din urmă au mai multă nevoie de-a fi influențate în materie de cultivare a plăcerilor. Se știe, însă, că o acțiune de înrîurire asupra facultăților emotive este condiționată de alți factori decît aceea exercitată asupra facultăților raționale. Aderarea simțirii la îndemnul desfătărilor nu se obține, în nici un caz, prin *amintirea fundalului* trist al vieții, ci tocmai prin *uitarea* lui. Cînd, însă, sensibilității umane i se pune mereu în față spectrul morții sau al îmbătrînirii, i se sustrage tocmai putința să practice ceea ce i se recomandă. Raționea va urma programatic rețeta recomandată, dar va fi mereu contracarată de trauma facultăților emotive. Ele vor interveni necontenit cu o neliniște, cu o înfrigurare, cu o notă forțată, care exclude adevărata plăcere.

Chiar și la Horațiu se poate adesea surprinde această nuanță îngrijorată, această teamă de-a ieși din limitele de timp ale unui program. Următoarele versuri închinate *Leuconoei* ilustrează perfect amintita stare de spirit :

Cu scurtimea vieții
Lungile nădejdi măsoară-ți. Numai cît am stat de vorbă
Timpul pizmăreț, iată, și trecu. Trăiește-ți ziua
Cea de azi. [1]

Horațiu apare ca un medic, care prescrie un tratament favorit, fără să folosească, însă, în aceeași măsură, și tactul psihologic necesar. *Conceptul plăcerii,* avînd mereu în spate rațiuni inspirate de graba de-a înfrunta scurtimea vieții, apropierea bătrîneții și certitudinea morții, afectează însăși eficiența obiectivului la care ținteşte. Asemenea versuri, în care Horațiu se arată încă un poet cu pronunțat

[1] Traducere de Lascăr Sebastian.

caracter gnomic, îl relevă mai puțin convingător și, în fond, și mai puțin original.

Dar, pe lîngă acest aspect cunoscut al poeziei sale, el mai cultivă și un sector poetic special, în care se apropie de spiritul modern și trăiește intens plăcerea ca senzație. Faptul rămîne valabil nu numai pentru poeții greco-latini din această categorie, ci — după cum vom vedea — și pentru unii exponenți lirici ai altor cercuri de cultură. Aci se descoperă și partea cea mai valoroasă a operei lor, inclusiv a operei lui Horațiu, pe care l-am urmărit mai îndeaproape. Iată un exemplu din odele horațiene *(Lui Taliarh)*:

Înfrînge frigul, din belșug în vatră
Zvîrlind butuci; din amfora sabină
Cu mînă largă-n cupe toarnă
Vin vechi de patru ani, o, Taliarh![1]

Prima notă convingătoare rezultă din faptul că în loc de *formule*, ca *trăiește-ți ziua* sau *lungile nădejdi măsoară-ți*, aici ni se dau *imagini*. Dar deosebirea nu se reduce, în mod global, numai la atît. Imagini sau sugestii senzoriale ni se oferă și în amintitul citat din *Înțelepciunea* lui Solomon: *De vin de mult preț și de miruri bine mirositoare să ne umplem.* Și totuși ceea ce se obține din aceste cuvinte este numai ideea concretizată a plăcerii, dar nu și senzația ei propriu-zisă.

O astfel de senzație nu se constituie din orice fel de imagini, ci doar din imagini *individualizate*, adică din acelea pe care simțurile nu numai le identifică, ci le și absorb, lăsîndu-se temeinic modificate de ele. Astfel, noțiunea generală a *vinului de mult preț* din *Înțelepciunea* lui Solomon, se precizează și se particularizează în *vinul de patru ani* la Horațiu. Nota individualizării se îngroașă apoi prin gestul de turnare a băuturii din *amfore sabine*, și anume cu *mînă largă*, darnică. Delectarea, însă, se află sporită mai cu seamă prin evocarea ambiției. Scena are loc pe-o iarnă geroasă într-o încăpere cu vatra încinsă de butuci *din belșug*. Individualizarea imaginii concentrează, astfel, un întreg climat de tihnă, de adăpost primitor, de căldură plăcută, de abundență și de veselie. Se adună aici un mă-

[1] Traducere de Lascăr Sebastian.

nunchi de atrăgătoare sugestii vizuale, termice, olfactive și gustative. Este adevărat că Horațiu mai întrebuințează și în cazul de față imperativul preceptului gnomic, pe care nu-l va părăsi niciodată, dar acesta se reduce acum la simpla manieră, depășită de trăirea unei autentice desfătări.

Exemplele se pot multiplica variat pe aceeași gamă a plăcerilor. Vom da, ca atare, încă două ilustrări tot din odele lui Horațiu :

Acum să cauți gingașele șoapte
La tainice-ntîlniri abia rostite,
Cînd ceasu-i potrivit, în noapte,
Acum să cauți rîsetul zglobiu
Al fetei tale-ntr-un ungher ascunsă.
(Lui Taliarh)

. . . . . .

Acum e timpul
Cu talpa-n voie să izbim pămîntul.[1]
(Prietenilor)

În toate exemplele citate, senzația de plăcere își multiplică efectul și își intensifică tăria prin evocarea unui climat senzorial care cuprinde unele medii ale cufundării în *uitare*, deci în elementul ce înconjoară nucleul ei. În cazul de față, desfătarea vinului, ca nucleu principal, se dezvoltă în ambianță termică a unui spațiu călduros în timpul iernii, care este totodată și un spațiu de reconfortare vizuală. Dimpotrivă, deliciul erotic prosperă într-un receptacul de întuneric și de noapte, străbătut intermitent de secretele vibrații ale șoaptelor și ale cuvintelor abia rostite. În sfîrșit, desfătarea dată de exuberanța vitală prinde vigoare într-o atmosferă de beție ritmică, violent tactilă. Toate aceste climate înconjurătoare constituiesc straturi izolatoare de orice *amintire* dureroasă, adică de însuși fondul din care se desprinsese inițial, ca soluție, *ideea plăcerii ;* ca atare, ele se relevă drept medii de care are nevoie *senzația plăcerii.*

Pentru a ilustra, în procesul liric discutat, schimbarea funcțională de accent, care nu mai cade pe registrul deșertăciunii și al tristeții, ci pe acela al desfătărilor, noi am invocat antichitatea greco-latină, și îndeosebi poezia lui

[1] Traducere de Lascăr Sebastian.

Horaţiu. Nu acesta este însă singurul cadru unde are loc mutaţiunea urmărită de noi, mutaţiune care a decis desprinderea plăcerii din capitolul gnomic, şi dezvoltarea ei ca structură independentă. Poate şi mai reprezentativă, în ceea ce ne priveşte, apare sfera extrem-orientală, mai cu seamă a marii poezii chineze, dezvoltate ceva mai tîrziu, în dinastia Tang (veacul VIII e.n.). Aci se impune, din primul moment, figura lui Li Tai-Pe.

Ca orice evocator tipic al plăcerilor, celebrul poet chinez pleacă şi el de la trăirea deşertăciunii :

Întrebaţi-vă bine, bine,
Şi tu... şi tu...
Unde sînt acum măreţele turnuri
Ale Hanului Su
De pe aceste coline ? [1]

Accentele amintesc perfect de acelea din *Cîntecul harpistului,* unde sentimentul zădărniciei îşi află revelarea supremă în pieirea sau ruina trecutelor vestigii de grandoare. Faptul că, pentru poet, această constatare devine un prilej de a-şi proclama fericirea şi de-a-şi rîde de mărire „în gura mare", nu trebuie identificat la el cu o trăire primordială. În fond Li Tai-Pe este un îndurerat :

Dă-mi vin ! Să mi se şteargă tristeţea-ntunecoasă
Ca umbra unei plante pe-o pînză de mătase. [2]

Tocmai, însă, din această afirmare directă a durerii se conturează şi premisele unei mutaţiuni de accent, care va cădea pe cumpăna plăcerilor, ce-şi vor găsi, astfel, în Li Tai-Pe pe unul din cei mai mari interpreţi ai lor.

Faptul reiese evident în lumina unei apropieri comparative. În ultimul vers citat, motivul *umbrei (umbra unei plante),* care la Solomon *(toate acestea ca umbra au trecut)* sau chiar la Horaţiu *(din noi n-o să rămînă... decît pulbere şi umbră)* apăruse drept simbol al inconsistenţei şi caducităţii vieţii, capătă la Li Tai-Pe o aplicare cu totul opusă. Poetul chinez raportează umbra tocmai la inconsistenţa şi caducitatea a ceea ce neagă viaţa, în speţă la „tristeţea-ntunecoasă". Corolarul se impune de la sine. Ră-

[1,2] Traducere de Eusebiu Camilar.

mîne atunci implicit că viața va căpăta un accent de substanțialitate, potențat în *ceea ce o afirmă*, adică în bucurie și în senzația de desfătare. Și, într-adevăr, Li Tai-Pe ajunge la o adevărată *tehnică a plăcerii*, înnobilată pînă la gradul de *ritual al plăcerii*, trăsături ce-au putut fi surprinse și la Horațiu, fără însă să atingă acolo nota de rafinament, de subtilitate și de profunzime a poetului chinez.

Pentru ilustrarea celor spuse, vom reproduce una din poemele sale cunoscute *(Pavilionul de porțelan)*. Poetul evocă mai întîi *climatul*, adică stratul izolator, de uitare, care învăluie în undele sale desfătarea propriu-zisă ; și îl evocă în culori magnifice :

Pavilionul Verde, înalt, de porțelan,
Lucea superb, departe, pe lacul diafan,
Ducea pînă la dînsul un pod ușor, de jad,
Întins ca blana moale a tigrului vărgat. [1]

Aci, prin natura sa, climatul înconjurător intră el însuși chiar în nucleul plăcerii. Materiile prețioase, de o netezime delicioasă, porțelanul, jadul, blana de tigru, conferă nu numai caracterul limitei izolatoare de asperitățile și durerile lumii, ci și-acela de stimul convergent al desfătărilor către punctul central pe care-l cuprind. În sfîrșit, atributele *diafan, ușor, întins, moale,* sugerează laolaltă o atmosferă de destindere, de dulceață, de încîntare, de armonie liniștită.

Acest climat sferic, armonios, îmbracă concentric sfera interioară a altui climat, acela al *momentului* — în cazul de față *noaptea* și *tăcerea* — care se află direct întreţesut cu evocarea desfătării propriu-zise :

Acolo, în tăcere, în nopțile tîrzii
Ședeau cîțiva prieteni în mantii aurii,
Tăcuți ședeau acolo prietenii aceștí
Din cînd în cînd pe gînduri, sorbeau adînc din cești.

Grăiau încet. Arare. Cu gura ca de lut,
Să nu trezească noaptea cu glasul lor scăzut.
Tăceau apoi, pe gînduri, prietenii aceștí.
Se înclinau spre masă, cînd beau adînc din cești. [2]

[1,2] Traducere de Eusebiu Camilar.

Iată plăcerea ridicată la rangul de *ritual.* Imaginile sînt toate individualizate *(se înclinau spre masă, cînd beau adînc din cești),* dar într-un sens hieratic, accentuat prin repetarea lor solemnă. Plăcerea se află întreținută în integritatea ei neîntreruptă printr-un respect evlavios față de Frumusețea ce-i hrănește senzațiile *(să nu trezească noaptea cu glasul lui scăzut).*

Poema lui Li Tai-Pe are forma *kie-kiu,* adică a strofelor în patru versuri, la care poetul aplică procedeul specific chinez al *paralelismelor,* cultivat mai cu seamă în forma *liu-șe* (strofe cu opt versuri). În *Pavilionul de porțelan,* ultima jumătate din strofa a doua, aceea a sorbitului din cești, e paralelă cu ultima jumătate din strofa a treia, care reproduce același motiv, cu un adaos caracteristic în particularizarea imaginii, anume gestul înclinării spre masă. Acest paralelism reprezintă, deci, o repetiție, însă retușată de ușoara variație dintre cele două instantanee, pe care le evocă. În poema de față, varianta paralelă descrie, în mod fin perceptibil, un itinerariu progresiv în intensificarea plăcerii.

Același paralelism se stabilește și între prima strofă, citată la început, și ultima strofă, pe care o vom cita acum. Poemul începe, deci, și se încheie în forme paralele. Ultima strofă reproduce cadrul de la început, însă îmbogățit și cu scena desfătării propriu-zise, cuprinsă într-însul. Totul e sugerat de paralelismul prealabil dintre două imagini naturale, transcrise apoi ca atare pe plan de paralelism poetic :

Și se vedea-n adîncul acela diafan
Răsfrînt, pavilionul înalt, de porțelan,
Și se vedeau adesea răsfrînți în limpezimi
Cum beau cîțiva prieteni acolo-n adîncimi. [1]

Aci paralelismul sugerează o plenitudine atît de pronunțată a plăcerii, încît ea își proiectează forța radiantă și în afară, printr-un act de reverberație a imaginii sale. Efectul acestei răsfrîngeri face să rezulte și un grad superior de densitate față de expresia inițială. Imaginea răsfrîntă extrage însăși esența plăcerii, filtrată într-un mediu de „limpezimi", și sustrasă oricărei atingeri în receptaculul „adîn-

[1] Traducere de Eusebiu Camilar.

cimilor". Accentul funcțional, care cade acum cu toată ponderea lui asupra desfătării, apare astfel în plină lumină.

Pe marginea ilustrărilor folosite de noi, vom căuta să desprindem semnificația întregului sector de unde ele au fost extrase. Ca atare, vom recunoaște ceva mai tîrziu că nu numai aci, unde lirica își propune principial cultivarea plăcerii, ci și acolo unde ea se polarizează în jurul altor motive, cum ar fi, bunăoară, *natura* sau *iubirea,* acest gen de senzații intră ca factor constitutiv. Este, deci, vorba de un fenomen pe care mereu îl vom reîntîlni. Capitolul de față nu prezintă decît un început. El a marcat însă primele ilustrări de *absolutizare a clipei,* de cufundare integrală într-însa, ceea ce constituie condiția unuia din cele două tipuri fundamentale ale trăirii lirice, absorbirea definitivă în actualitatea momentului trăit, și mutarea ponderii dintr-însul, fie către trecut fie către viitor. Cazul de față aparține cu o mare forță reprezentativă primului tip liric. Astfel, de la început senzația plăcerii apare ca vehicul al introducerii poetului în acel prezent absolut, care umple spațiul unuia din cele două mari sectoare de trăire lirică.

Esteticianul italian Adriano Tilgher definește arta drept *amor vitae,* definiție care ni se pare mai curînd adaptabilă la primul tip discutat de noi. Este anume viața care se iubește pe sine și, ca atare, se sustrage de pe firul obișnuit al curgerii și al trecerii, îndreptîndu-și convergența circular spre ea însăși. Se constituie, astfel, ca un fenomen de *autosuficiență absolută.* Viața nu mai tinde către obiectul ei, care în momentele respective poate fi chiar durerea sau disperarea, ci către propria ei ființă care încetează a mai fi aservită practic acelor simțiri [1]. Senzația de plăcere este cu anticipație un *amor vitae,* viață care, iubindu-se pe ea însăși, se rupe din lanțul dinamicei temporale, ce-o făcea să iasă din sine. Astfel, ea își relevă un intrinsec germene de trăire artistică, ceea ce i-a și îndemnat pe rafinații cultivatori ai plăcerilor să se identifice drept *artiști ai vieții.* Cu atît mai posibilă și mai directă devine atunci eventuala mutație pe planul artei propriu-zise, în speță al poeziei, unde senzația deliciului se revarsă în acel prezent absolut al primului tip de trăire lirică.

[1] Adriano Tilgher, *Estetica,* Roma, Scienze e Lettere, 1931.

Un considerent de ordin genetic ne-a făcut totuşi să grupăm poezia plăcerii în categoria liricii reflexive. Obiectul ei se iveşte la început ca un concept sau, mai precis, ca o concluzie la un raţionament. În al doilea rînd, am integrat-o aci, fiindcă, pe plan formal, poezia plăcerilor îşi continuă adesea funcţiunea gnomică. În faza maturităţii ea se desprinde însă de lirica reflexivă, şi devine una din expresiile plenare ale lui *amor vitae ;* este momentul cînd, pe calea senzaţiilor intense, plăcerea converteşte formele caduce ale trăirii obişnuite în forme absolute.

Lirica filozofică

Poezia care are la bază reflecţia culminează, prin acest specific al ei, în lirica filozofică, integrată şi ea printre cele mai vechi expresii ale lirismului individual. Rămîne să vedem prin ce s-ar deosebi coordonatele ei de restul liricii reflexive, prezentat pînă acum.

Faţă de primul grad al poeziei gnomice, care nu cuprinde decît o colecţie detaşată de învăţături practice, cu caracter psihologic-moral, indicele de diferenţiere rezultă din primul moment. Faţă, însă de gradele superioare ale acelei poezii, precum şi de lirica deşertăciunii sau a plăcerii, limita nu se mai poate stabili atît de imediat. Toate aceste specii presupun la bază o concepţie despre lume şi viaţă, o *cosmoviziune,* adică ceea ce se înţelege prin termenul consacrat german, o *Weltanschauung.* Prin concluzia sa, *Dialogul Disperatului* priveşte existenţa omului ca expresie a unei dezintegrări din ordinea şi armonia universală, postulînd o reintregrare prin moarte. În sfîrşit, lirica deşertăciunii implică o filozofie sceptică — totală sau numai parţială — iar lirica plăcerilor o filozofie hedonistică, aşa cum va fi ea invocată de unele şcoli filozofice din antichitate. Iată, dar că şi ele dau aparenţa unei îndrituiri de a intra în capitolul de faţă.

Această aparenţă are loc numai dacă se priveşte simplul substrat filozofic al unui fenomen, dar nu şi modul de tratare al acelui substrat. A oglindi o concepţie de viaţă nu înseamnă şi a-i domina sensul. În felul acesta, lirica deşertăciunii sau aceea a desfătării cuprinde numai reflecţii de constatare, adică simple judecăţi, rezultate dintr-o serie de experienţe trăite. Pe acestea le totalizează ele într-o concepţie, pe care o acceptă ca atare, fără să-i mai supună conţinutul unei explicaţii. Reflecţia *constatativă* este cu totul altceva decît reflecţia *explicativă* sau decît aceea care, cel puţin, *se întreabă* asupra cauzelor şi a originii lucru-

rilor. Numai în ultimul caz se procedează prin introducerea într-o perspectivă de adîncime, într-o altă dimensiune a gîndului, care va separa și lirica filozofică de restul liricii reflexive.

Am spus că această specie se numără și ea printre cele mai vechi expresii poetice, dictate de emanciparea conștiinței individuale. De la început, de cînd se descoperă pe sine, omul are nevoie să-și dea și o explicație a lucrurilor. Această nevoie și această căutare se intensifică adesea într-o trăire lirică. Încă în cadrul imnurilor către puterile naturii, care am văzut că formează un fel de pod între mentalitatea colectivă și cea individuală, intuiția aspectelor și fenomenelor naturale trezește impulsul către explicarea ansamblului cosmic, a rostului, a semnificației și a originii sale. O asemenea propensiune a minții are loc mai cu seamă la popoarele cu o marcată vocație filozofică, așa cum s-au arătat, bunăoară, încă din cele mai vechi timpuri, indienii.

Ca exemplu al spiritului ce se întreabă, punînd în mișcare zonele adînci ale gîndului, vom reproduce partea inițială a *Imnului Creației* din *Rig-Veda :*

Ființă n-a fost la-nceput, nici neființă,
Și nici a cerului bolită-mpărăție.
În ce adînc zăceau, în neștiință,
Pămîntul, marea, care-aveau să fie ? [1]

Se vede limpede că acest imn, al cărui început a influențat cunoscutul vers eminescian, pleacă de la intuiția apropiată a elementelor naturii, cerul, pămîntul, marea. De aci, însă, urmează pasul în adîncime. Poetul nu se mai mulțumește cu intuiția lor prezentă și vrea să aibă intuiția lor *preoriginară,* care le anticipă existența, ceea ce nu se obține decît în perspectiva de abis a gîndului. Întrebarea care dorește să afle *ce era* sau *unde era* un lucru — și cu atît mai mult universul — mai-nainte de *a fi,* ne solicită atît de acaparant prin ea însăși, prin dimensiunile sale amețitoare, încît aproape că desființează în noi zona de așteptare a soluției. Totuși, răspunsul vine cu o vibrație deopotrivă de puternică. Iată acest răspuns :

[1] Traducere de Constantin Micu.

Nici moarte nu era, nici nemurire,
Nici ziua nopții nu se opunea.
Fără răsuflu, în nemărginire,
Unicul lîngă El nimic n-avea. [1]

Așa cum se află privit aici, obiectul în sine — adică viziunea începuturilor — poate fi just sau fals, real sau fictiv, aceasta nu importă ; ceea ce rămîne efectiv din tot imnul este formidabila putere a gîndului. Admirația față de măreția naturii și a universului relevînd în fond admirația față de gîndirea omului, capabil să le atribuie o asemenea măreție, face să rezulte una din definițiile *sublimului.* Dar și gîndirea, la rîndul ei, nu poate descoperi această grandoare dacă nu se află însoțită de emoție, și de alte coordonate ale sensibilității umane. Facultatea rațională nu realizează sublimul în mod izolat, ci numai integrată într-un ansamblu recurent de lirism. Un gînditor poate da dovadă de o cugetare și mai profundată decît aceea din *Imnul Creației ;* dacă ea, însă, nu este absorbită într-o trăire lirică de aceeași intensitate, și nu se comunică printr-o expresie în acord cu gradul în care a fost gîndită și trăită, cugetarea nu mai trezește admirația estetică, ci altă specie de apreciere. Opus acestei din urmă modalități, situate în afara poeziei, *Imnul Creației* realizează prin toate notele sale constitutive, un exemplu tipic de *lirică sublimă.*

Desigur că o asemenea trăsătură categorială în sens estetic s-a mai putut descoperi și la alte varietăți ale poeziei reflexive, bunăoară la aceea a deșertăciunii. Și într-adevăr, stingerea sau prăbușirea unei iluzii de ordin existențial oferă spectacolul mental al unui cataclism în lumea conștiinței, al unei năruiri interioare, care-și are măreția lui incontestabilă. Dar faptul mai prezintă și un alt aspect, acela al contrastului de la mare la mic, ca efect final dominant față de o aparență inițială, pe cît de strălucită pe atît de înșelătoare. La urmă, totul nu este decît „vînare de vînt", așa cum se exprimă *Eclesiastul.* Această „vînare de vînt", care-l pune pe om în postura vanitosului și naivului păcălit, exprimă o cu totul altă categorie decît sublimul ; ea descoperă mai curînd o insinuare a *umorului*

[1] Traducere de Constantin Micu.

sau, mai precis, a *umorului tragic*. O atare categorie se află inclusă, mai mult sau mai puțin, în orice poemă a deșertăciunii. Faptul prăbușirii lăuntrice este sublim, dar consemnarea lucidă a contrastului final dintre o aparență strălucită și o realitate inconsistentă, contrast aplicat la trăirea directă a poetului, este de un *umoresc tragic*. Lirismul deșertăciunii se află, deci, împărțit între aceste două categorii. Ca *victimă a unei decepții* într-o ordine cu răsunet cosmic, omul apare măreț, dar ca *victimă a unei păcăleli* — fie ea și metafizică — el se descoperă ridicol în acea măreție.

De aceea, numai lirismul filozofic realizează prima expresie exclusivă și integrală a sublimului în poezie. Concomitent cu el, vom vedea că și lirica naturii poartă în sine această trăsătură. Dar și aci domeniul său se arată a fi numai parțial. Nu orice lirică a naturii este sublimă. Poezia filozofică, cel puțin în faza sa inițială, apare, însă, în toată aria ei, supusă acestei categorii.

Iată, în această privință, un alt exemplu, pe care-l luăm de la înțeleptul chinez Lao-Tse, întemeietorul taoismului (aproximativ cinci secole î.e.n.) :

„E ceva care e atotcuprinzător, și s-a născut înainte să aibă ființă cerul și pământul. Ce tăcere ! Ce singurătate ! Singur stă și nu se schimbă. Se învîrtește fără să-și aducă vreo primejdie, și e părintele a toate. Nu-i știu numele și-i zic de aceea cărare. Îi spun cu sfială nemărginire. Nemărginirea e curgere, curgerea e destrămare, destrămarea e întoarcere".

Nici aci obiectul propriu-zis al cugetării nu-l poate solicita pe orcine în mod necondiționat. Dar structura însăși a acestei cugetări, elevația ei lirică, atrage din primul moment adeziunea. Ea se impune îndeosebi prin săparea unei noi dimensiuni, de adîncime inedită, în terenul des frecventat al gîndirii și trăirii noastre obișnuite. După prima frază, glosarea lirică *ce tăcere ! ce singurătate* ! ne sugerează îndată că nu este vorba de conținutul relativ și circumscris al acestor termeni — conținut care n-are nimic în măsură să provoace uimirea exclamațiilor de mai sus — ci de o tăcere *absolută* și de o singurătate *absolută*, neavînd decît neantul în jurul lor. În sfîrșit, ultima frază *(nemărginirea e curgere, curgerea e destrămare, destrămarea e întoarcere)*, pe lîngă sensul ei mare, aduce cu sine și trăirea lirică a unei suite de revelații, a unei cascade de

idei trăite, în care gîndul cîntă aceeaşi armonie a identităţii. Caracterul *sublim* al ilustrării nu mai necesită, deci, o subliniere specială.

De acest caracter sublim, care aparţine în fond cugetării omeneşti, capabilă să se înalţe pe cele mai înalte piscuri, a fost conştient filozoful grec Parmenide (veacul V î.e.n.), reprezentant de seamă al şcoalei eleate. De aceea, el a intonat unul din cele mai înflăcărate imnuri pe care omul le-a închinat propriului său gînd, avîntat într-un zbor îndrăzneţ către înălţimile solare :

Cai furibunzi mă purtau spre-nălţimi năzuite în suflet
Şi-mi arătau tot mai sus, calea Aceleia ce
Călăuzeşte-n lumini pretutindenea cugetătorii.
Cai auriţi mă purtau trupeş în carul solar
Fetele soarelui stînd, strălucite, cu hăţul în dreapta
Crugul noptatec, tîrziu, îl întornau spre azur.
Aur de osii fierbinţi spre tării fluiera ca un fluier
Şi se-ncingeau ca-n cuptor, gemene roţile-n zbor,
Noi săgetăm scăpărînd cu feerică rîvnă spre-acolo
Unde măreţele porţi stau între zile şi nopţi. [1]

În acest imn, unul din primele expresii lirice ale „zborului minţii", unde se sugerează magnific vîrtejul nebun al avîntului în spaţiu, „calea Aceleia" este calea *Judecăţii*, a raţiunii, care-l primeşte cu următoarele cuvinte pe filozoful ajuns în înaltul ei lăcaş :

Bun sosit la această-nălţime !
Nu te-a adus un destin rău pe solarele căi
Unde piciorul de om muritor niciodată nu calcă
Mintea pe-aici te-a adus, logosul, verbul înalt,
Ca să auzi, luminat, adevărul în coaja lui pură. [2]

Ca şi în *Imnul Creaţiei*, ca şi la Lao-Tse, obiectul este adevărul ultim. Dar nu asupra lui cade accentul, fiindcă nu ni se spune *care este el*, aşa cum am putut înregistra în cele două opere mai sus amintite. De astă dată ponderea interesului se lasă asupra gîndului în sine, care a ajuns la acel adevăr, deci asupra factorului către care s-a îndreptat efectiv admiraţia noastră şi în *Imnul Creaţiei* şi în fragmentul din Lao-Tse. Parmenide vizează aci direct substra-

[1], [2] Traducere de Dimos Rendis şi Al. Andriţoiu.

tul sublimului din celelalte două poeme ilustrate, prin conștiința de măreție a propriului gînd. Imaginea există și aci, dar deține o altă funcțiune decît cea întîlnită în cazurile precedente. Ea nu mai cuprinde proiectarea însăși a gîndului, ci constituie veșmîntul de apoteoză cu care poetul îmbracă din afară acel gînd.

Această relevare a substratului sublim din poezia filozofică, substrat care desemnează însăși ființa umană, în ipostaza selectă a rațiunii sale, îl caracterizează nu numai pe Parmenide, ci apare ca o contribuție specifică a spiritului grecesc. În cadrul umanist al vechei Elade s-a dezvoltat culminant, pe aria antichității, ideea de demnitate a omului, glorificat pentru înaltul dar al minții sale. Vestitul cor din *Antigona*, care poate fi privit drept una din cele mai răsunătoare expresii lirice ale lui Sofocle, începe chiar cu atît de cunoscutele versuri :

În lume-s multe mari minuni,
Mai mari ca omul, însă, nu-s. [1]

Ceva mai departe marele tragic reia însăși ideea de „zbor al gîndului", pe care Parmenide a plasticizat-o în suita lui vertiginoasă de imagini :

El singur zborul gîndului
Și-al vorbii dar le-a dibăcit. [2]

Din rațiunile invocate mai sus, grecii deplasează adesea accentul de la obiectul *gîndirii* la subiectul *gînditorului*, ca focar direct al sublimului.

În această privință, ei utilizează, pe același motiv de fond, și alte variante sau alte perspective. Astfel, valoarea teoretică a omului, apreciată de Parmenide în însușirea minții, a logosului, a „verbului înalt", se asociază în cugetarea filozofilor greci și cu valoarea sa morală. Pentru atingerea treptei supreme a acestei din urmă valori, se află mobilizată o altă calitate umană, prețuită de ei, și anume *virtutea*. Iată cum o cîntă cel mai de seamă filozof al antichității, Aristotel :

O, tu, Virtute, ce ești pentru om și iubire și chinuri,
Pură mîndrie de-a fi și podoabă de preț a vieții,

[1, 2] Traducere de George Fotino.

De-nvidiat e acel ce-a murit luptător pentru tine,
Soarta-i măreață va fi o cunună pe fruntea Heladei.

. . . . . .

Vastă e dragostea ta, răspîndită prin toată suflarea,
Tu ești liman de dorinți, pentru tine oriunde uita-vom
Toți, bogății și părinți și dulceața din somn și căminul. [1]

Nici aci accentul nu cade asupra obiectului, adică asupra virtuții, fiindcă nu ni se arată *ce reprezintă ea.* Ceea ce arată filozoful-poet este numai cît de mult jertfește omul pentru virtute, luptînd pînă la moarte și uitîndu-și de toate bunurile pămîntești. Dar virtutea fiind de fapt tot o idee, ființa umană în prealabil o gîndește, și numai impresionată de dimensiunile ei morale, o găsește vrednică de orice sacrificiu și de orice renunțare. Sensul sublimului revine, deci, tot omului gînditor, care, de astă dată, își fixează ca obiect al minții cealaltă față a adevărului, adică binele, împreună cu toate consecințele pe care le atrage cu sine acest făgaș al cugetării.

Poezia filozofică ne apare ca încununare a liricii reflexive. Ea nu evocă doar o concepție de viață, ci ne face cunoscută direct sau indirect și puterea gîndirii omului de a domina toate coordonatele acelei concepții, sădite într-o trăire lirică. În oricare din varietățile ei, categoria estetică la care se atașază această specie este sublimul.

O dată cu poezia filozofică încheiem și discutarea liricii reflexive în antichitate. Am mai amintit că factorul reflecției ca atare va mai interveni și în multe alte specii ale lirismului individual. Pînă acum ne-am ocupat, însă, de acele expresii lirice în care ea este obiectul direct al poeziei. Încheierea acestui ciclu lasă cercetării noastre cîmp liber de a-și îndrepta obiectivul și către alte aspecte de început ale lirismului individual.

[1] Traducere de Dimos Rendis și Al. Andrițoiu.

OMUL ŞI SOCIETATEA ÎN CADRUL LIRISMULUI INDIVIDUAL

Lirica profetică

În cadrul orînduirii prestatale şi statele, cînd apare şi se dezvoltă lirica individuală, am spus că omul nu se mai recunoaşte drept parte perfect omogenă cu grupul. Totuşi, aderenţa sa la social rămîne puternică ; ea continuă să existe în forme calitativ noi. Legătura între om şi noul mediu social, legătura fie directă, fie întreţinută numai prin efectele ei în conştiinţă, poate căpăta un pronunţat răsunet liric. În felul acesta, spre deosebire de lirica reflecţiei, ilustrată în cel mai înalt grad de poezia filozofică, cu obiectivul îndreptat către problemele fundamentale ale omului situat în cosmos — esenţa gîndirii, originea lucrurilor, viaţa şi moartea — mai există şi o lirică solicitată de existenţa societăţii şi de diversele ei aspecte. Ea cuprinde diferite ramuri şi sectoare pe care, în bună parte, vom căuta să le cercetăm şi noi.

Una din expresiile cele mai primitive, dar şi cele mai dense de lirism, ale poeziei cu caracter social, este cea *profetică*. Intervenţia ei primă acţionează sub formă de critică a moravurilor publice şi de cenzură morală. La aceasta se mai adaugă şi rolul de succedaneu empiric a ceea ce vor fi mai tîrziu ştiinţa socială şi filozofia istoriei, adică un fel de interpretare şi de rudimentară deslușire a firului de evoluţie pe care urmează să-l ia anumite stări, situaţii şi evenimente obiective. Se emit, astfel, adevărate prognoze, prezentate numai ca efecte ale unor intuiţii aparte, şi, în mare măsură, acele prognoze sînt efectiv intuiţii ; nu-i, însă, mai puţin adevărat că în lucrarea lor se integrează şi o anumită operaţie de ordin logic deductiv, aşa cum ea există, bunăoară — dar cu infinit mai multă rigoare — în contribuţia meteorologiei actuale sub aspectul previziunii vremii. Profeţii sînt apariţii tîrzii, care poartă într-înşii amintirea evoluţiilor sociale precedente, posedînd, deci, o

experiență istorică schematică — dar totuși o experiență — care le permite să prevadă, din datele prezentului, aceleași consecințe, înregistrate de ei în cazul unor stări similare din trecut. Acești oameni gîndesc deci, prin analogie și generalizare, amîndouă însă, la modul empiric.

Desigur că explicațiile de mai sus se reduc numai la întregiri complimentare ale imaginii curente care s-a creat despre profeți. În ansamblu, contribuția lor esențială are un caracter accentuat subiectiv, iar operația rațională, de care am amintit, se vede în mare parte subminată de intervenția unor intuiții personale directe. Faptul va prezenta totuși un interes special pentru noi. Resorturile acelor intuiții sînt atribuite unei divinități care ar lucra în persoana respectivă, inspirînd-o. Recunoaștem aci tocmai una din accepțiile date creației poetice în antichitate, accepție răsfrîntă în acel *est deus in nobis* al lui Ovidiu. Potrivit unei asemenea vederi, marele poet este adesea și profet, *poeta-vates ;* fiind vorba de o inspirație din partea zeilor, aceasta își poate extinde raza în toate sensurile, deci și în perspectiva viitorului. Astfel, din unghiul nostru de vedere, profeția devine adesea o anexă a liricii, mai precis, a liricii cu un anumit obiectiv social.

Pentru a-i circumscrie locul în acest domeniu, am putea-o defini drept unul din modurile primordiale de a privi, de a identifica și de a înțelege *decadența.* Noi știm astăzi că după momentul istoric pe care îl numim *faza de decadență* a unei culturi, a unui popor sau a unui grup de popoare, se deschide o alternativă binară, fie stingerea definitivă, fie o nouă redresare. Același lucru, în esență, îl știau și profeții. Numai că ei nu aveau rigoare în cunoștințele lor, le lăsau interceptate de propriile furtuni pasionale, și le situau într-un registru de fantezie frenetică, incendiată de imagini zguduitoare. În asemenea cazuri, profeția a putut să atingă gradul de combustiune interioară a marii poezii.

Nu este, însă, vorba de orice poezie și nici de orice poezie cu caracter social, ci de una care cuprinde o serie de trăsături distinctive. Mai întîi, ea se distinge prin forma temporală a verbelor pe care le folosește, sau numai prin înțelesul lor temporal. Așa cum poezia gnomică utilizează imperativul prezent, ceea ce apropie primul ei grad de genul didactic, poezia profetică adoptă viitorul, timp care-i conferă o vibrantă solemnitate, însuflețită de un aer im-

personal și fatidic. În cazurile cînd ea recurge la forma prezentului sau a trecutului cu înțeles de viitor, adică atunci cînd poetul își mută ochii minții în altă perspectivă temporală, într-un viitor și mai depărtat decît cel profețit, el realizează coordonatele *viziunii.* În al doilea rînd, alături de expresia directă, poezia profetică o utilizează cu predilecție pe cea criptică, dezvoltată pe calea simbolurilor. Prin aceasta, ea se învăluie într-o atmosferă specifică de taină, uneori cu mari resurse sugestive. În sfîrșit, poezia profetică reabsoarbe și trezește din nou afectele violente ale vechiului lirism colectiv, mai cu seamă — în cazul prevestirilor întunecate — acea panică răvășitoare, care ne face să descoperim în acest gen unul din primii germeni ai literaturii de groază de mai tîrziu. Ea poate însă, în ipoteza opusă, să trezească și bucuria nestăvilită sau speranța hiperbolică.

Cele mai frecvente sînt, însă, primele cazuri, de prognoză a căderii, cînd se pătrunde sensul decadenței prezente a unor mari așezăminte cu trecut istoric. Criteriul profeților nu apare, însă, obiectiv și bazat pe legi politice, ci subiectiv și fundat în dogmele morale, care, o dată încălcate, atrag sancțiuni teribile. Prin aceasta poezia profetică se deosebește și de lirica deșertăciunii, trăsătură asupra căreia dorim să insistăm cîteva momente.

Negreșit că și la profeți se află adînc implicată ideea zădărniciei raportată la marile așezăminte, ale căror viitoare ruine sînt prevăzute. Dar aci nu mai acționează acel scepticism al dezolării, potrivit căruia tot ceea ce-i grandios și strălucit — evident și în ordinea morală — se află supus pierzaniei. Bunăoară, în *Cîntecul harpistului* se deplînge, printre altele, și dispariția cuvintelor săpate în piatră ale lui Imhotep. Or, Imhotep era autorul venerat al unei *Înțelepciuni,* deci o personalitate vădit superioară pe plan moral, și care totuși nu s-a putut sustrage de sub imperiul morții și al uitării. În poezia profetică, însă, zădărnicia măririlor nu apare ca o tristă și neînțeleasă semnificație a zodiei umane, ci își are o perfectă justificare socială și istorică, justificare transcrisă de profeți în registrul alfabetului moral. Condiția perisabilă se constituie ca efect al unei vini, al abuzului și arbitrarului, care sînt agenții decadenței purtătoare de moarte. Premisa profeției întunecate vădește o atitudine critică socială, de cele mai multe ori cu caracter justițiar.

Trăsăturile semnalate apar în mai multe cercuri de cultură, dar, în mod cu deosebire tipic, la evrei. Faptul se explică, între altele, prin lipsa de prestigiu politic a acestui popor mic, adesea victimă a vecinilor mai puternici, din partea cărora a cunoscut experienţa amară a captivităţii. Deficienţa puterii efective, dublată de dorinţa disperată de-a *exista,* caută a fi compensată prin nevoia unui ghid al comportamentului în primejdie şi totodată a unei modalităţi de orientare în firul necunoscut al evenimentelor ; de un asemenea îndreptar statele mari, mai sigure de forţa lor şi mai pătrunse de iluzia propriei străluciri, se puteau mai uşor dispensa.

Noi nu-i vom privi decît pe cei mai de seamă poeţi dintre profeţii evrei, bunăoară, pe un Isaiia sau pe un Ezechiel. Cel dintîi dintre ei (sec. VIII î.e.n.) rămîne îndeosebi notabil prin poemul său profetic asupra căderii Babilonului. În acest poem vom recunoaşte multe din trăsăturile distincte ale genului. În primul rînd, identificăm partea deductivă, istorică, după care unele consecinţe ale trecutului pot fi prevăzute pentru anumite stări, privite drept similare, ale prezentului :

Babel, giuvaer al Caldeei, mărgăritar al regatelor,
Dumnezeu o pustieşte la fel ca pe Sodoma şi Gomora.

Poetul a avut, deci, în prealabil cunoştinţă despre pieirea Sodomei şi Gomorei pentru a deduce că aceleaşi cauze vor produce aceleaşi efecte. Iar cauza principală care va determina dispariţia Babilonului e descoperită în abuzurile şi samavolniciile tiranilor din fruntea acelei puteri statale, tirani împotriva cărora îşi îndreaptă Isaiia accentele de protest social :

Vin să curăţ pămîntul de nedreptăţi
Să înfrîng trufia domnitorilor, să le zdrobesc cutezanţa.

Acestea ar alcătui scheletul logic al poemului.

Asupra lui îşi exercită, însă, acţiunea erozivă o imagistică feroce şi clocotitoare. În primul rînd, printr-însa se dă fiorul panicii :

Ca gazela speriată sau ca oaia fără păstor,
Toţi fug îngroziţi, toţi îşi caută o patrie.
Spada străpunge tot ce-ntîlneşte în cale,
Copilul e ucis, căminul jefuit, femeia siluită.

Acest amplu tablou al panicii uname se află îngroşat de participarea unei vizionare participări cosmice :

Stelele nu vor mai străluci pe cer ;
Soarele a răsărit negru, şi luna întunecată
. . . . . .
Cerul e zguduit, pămîntul tremură pe temeliile sale.

În afară de această intensă sugestie a panicii — dar fără a ieşi dintr-însa — imagistica poemului realizează şi un tablou al actului consumat, al viitoarei ruine şi paragini. Dar epilogul năruirii nu mai are loc în cadrul acelei triste acalmii şi stingeri din poezia deşertăciunilor, ci el continuă a fi invadat de viziuni devoratoare, asemenea unor lovituri înverşunate, pe care nu osteneşte să le mai aplice, încă, gîndul neîmblînzit al poetului :

Nu mai umplu casele decît bufniţele,
Struţul dănţuie pe uliţi, cu fluturele negru,
Palatele sînt ale şacalilor, iar tronul e al hienei.

Acest zguduitor tablou de groază se vede populat îndeosebi de imaginea animală, faţă de care lirica profetică va arăta în diferite moduri o preferinţă deosebită. Modul în care ea se aplică aci este al inadecvării groteşti, menite să înfioare.

Acest poem terifiant cuprinde în final şi cealaltă faţă a violenţei afective, adică bucuria exultantă. Consumarea decadenţei babiloniene va aduce redresarea unei alte stări de decadenţă, aceea a evreilor supuşi Babilonului :

Cei dezrobiţi se vor întoarce în Sion
Urlînd de bucurie în drumul lor ;
O fericire veşnică le e aşternută pe chip.
Au parte de bucurie : lacrimile s-au stins.

Poemul cuprinde, deci, ambele alternative rezultate din faptul decadenţei, ruina şi resuscitarea.

În acelaşi sens ca şi poemul lui Isaiia împotriva Babilonului se prezintă ceva mai tîrziu profeţia lui Ezechiel (sec. VI î.e.n.) împotriva Egiptului. Reîntîlnim, deci, şi aici motivele cunoscute : critica împotriva tiranului ne-

drept, fantasticul amenințărilor catastrofale și sugestia intensă a panicei, imagistica animală, consumarea așezămîntului în cenușa ruinelor. Bineînțeles că totul trece aci prin filiera unei alte personalități și a unui alt temperament, ceea ce ne permite să aducem unele completări la exegeza genului.

Se descoperă, bunăoară, în cazul de față, o interesantă conjugare între motivul criticii sociale și acela al imagisticii animale. Anume, resentimentul atroce al poetului împotriva Egiptului și a suveranului său abuziv face să rezulte, prin asociație, precipitatul unei imagini obsesive pînă la simbol pentru acea țară. Astfel, faraonul, de la care emană întreaga forță malefică a imperiului său, își asociază degradant persoana — pînă la contopire, pînă la identificare — cu ființa repulsivă și înfiorătoare a crocodilului, în același timp adorat de egipteni, ca o zeitate hidoasă, în acord cu diformitatea lor morală :

Tu erai crocodil în ape,
Te repezeai în fluviu și tulburai unda,
Făceai să clocotească apa cu labele tale.

Crocodilul-zeu se vede minimalizat în imaginea unei vietăți grotești și respingătoare, care, prin urîciunea simbolică a mișcărilor sale, aduce tulburare și dezechilibru în armonia cosmică. Or, în această postură, el apare identificat cu faraonul-zeu, deopotrivă de reprezentativ ca simbol al Egiptului, și care, astfel, se află supus în același sens, unei identice minimalizări. Se poate desprinde de aci un prim germene, în lirică, al pamfletului și al caricaturii corosive.

În sfîrșit, perspectiva de ruină și de pustiu, care va fi — ca urmare a unei sancțiuni — imaginea viitoare a Egiptului, capătă iarăși o altă coloratură decît la Isaiia. Deșertul final nu va mai fi populat de bufnițe, de șacali și de hiene — fantome ale gîndului, cu care poetul înverșunat urmărește să tortureze mai departe amintirea așezămîntului distrus. Imaginea, însă, va atrage asupră-și proiectarea unui alt mod de manifestare a frenezieiși a excesului de resentiment :

Eu fac din Egipt un deșert al deșerturilor,
Din cetățile sale ruine ale ruinelor.

Este repetarea, la genitivul plural, a cuvîntului inițial, ceea ce constituie superlativul ebraic. Prin sugestia sa infinit cuprinzătoare, această construcție se întîlnește uneori utilizată, ca mijloc de intensificare poetică, și în literaturile popoarelor moderne. Într-adevăr, în cazul de față, *deșertul deșerturilor* conține mai mult și decît *cel mai mare deșert*, decît *cel mai aspru deșert*, și decît orice superlativ care s-ar adăuga la substantivul inițial. O asemenea formă exprimă în chipul cel mai adecvat pasiunea vindicativă a poetului.

Am amintit mai-nainte că lirica profetică se dezvoltă la evrei ca un fenomen tipic, dar nu și exclusiv lor. Cu aceeași funcțiune istorico-socială, ea apare și la alte popoare. Drept dovadă ne poate folosi, printre altele, și amintitul compus latin *poeta-vates*. Căutînd exemple în însăși literatura unde a apărut această expresie, ne vom mai opri un moment la atît de discutatul caz oferit de ecloga a IV-a din *Bucolicele* lui Virgiliu. Indiferent de sensul ei obscur controversat, ecloga realizează exemplar genul liricii profetice. În primul rînd, ea pleacă de la un moment de *decadență* din istoria poporului respectiv ; este vorba de Roma veacului I î.e.n., cînd vestitele războaie civile au adus statul pînă aproape de pragul prăbușirii. Pe această premisă se grefează toate celelalte trăsături ale poeziei profetice : proiectarea către viitor — de astă dată în sensul ascendent al redresării — crearea atmosferei de taină, trezirea afectelor violente, utilizarea stilului grav, imagismul fantastic, motivul animal.

Deși apărută în alt cerc de cultură, ecloga a IV-a oferă, după cum vedem, izbitoare trăsături de asemănare cu acelea ale poemelor iudaice. Pentru a integra lirica profetică în firul ei complet de evoluție și, prin aceasta, a-i lumina mai extins modurile de constituire — cel puțin în antichitate — trebuie să ne formulăm și noi întrebarea dacă aci acționează, prin paralelism, [1] anumite elemente constante ale genului, sau intervine o eventuală influență din aria spirituală la care ne-am oprit mai-nainte. Către această din urmă ipoteză înclină, printre alții, André Bellessort [2], autorul unui excelent studiu despre Virgiliu.

---

[1] Al. Dima, *Conceptul de literatură universală și comparată*, Ed. Academiei R.S.R., 1967.

[2] André Bellessort, *Virgile, Son oeuvre et son temps*, Paris, 1924.

Poetul latin trăiește într-o vreme cînd, la Roma, vechea și exclusiva influență grecească începe să fie concurată de aceea a orientului. Astfel, autorul menționat se referă la noile cărți sibiline — după distrugerea celor vechi printr-un incendiu — cărți compilate de o comisie de flamini romani, trimiși pentru inițiere la Ierusalim. În materia compilației ar fi intrat și unele din scrierile profeților. Prin favoarea lui August, Virgiliu capătă acces în sanctuarul cărților sibiline, de unde și-ar fi extras anumite elemente pentru multdiscutata sa eclogă.

Chiar dacă această ipoteză a lui Bellessort s-ar dovedi valabilă, ea rămîne, în cel mai bun caz, incompletă și parțială. Este incontestabil că, pentru conceperea poemei sale, Virgiliu a mai avut și o altă bază, cu totul necunoscută profeților iudei, fiindcă ea a apărut și s-a dezvoltat mai tîrziu, în lumea greco-latină. O asemenea bază relevă nu numai originalitatea poemei virgiliene, ci și o nouă premisă sau sursă în evoluția mai tîrzie a genului, de care nu ne-a fost cu putință să ținem seama pînă acum. Este vorba de concepția ciclică a revenirii sau palingenezei din vederile stoicilor, care, plecînd de la mitul arhaicei *vîrste de aur,* vîrsta lui Saturn pe pămînt, coborîtă în trepte de degradare pînă la *vîrsta de fier,* postulează o reîntoarcere în cerc a acelei vremi fericite. Profeția nu se mai bazează, deci, pe aplicarea amintirii analogice, ci pe ideea miticofilozofică a ciclurilor. După o perioadă de decadență, aceea a vîrstei de fier, mersul în roată își reînnoiește itinerariul, făcînd să se ivească din nou vîrsta de aur. Profeția se întemeiază acum pe criterii mai apropiate de începuturile moderne ale filozofiei istoriei, concepută, ca la Vico, tot în succesiuni de cicluri.

Această injoncțiune stoică apare evidentă chiar din textul poemei :

Și curînd o să se-ntoarcă și domnia lui Saturnus.

. . . . . .

Va întîi și-întîi să-ncheie epoca de fier, și pentru
Universul tot să facă să învie vîrsta de-aur. [1]

Viziunea unei atari vîrste de aur s-ar putea atașa imaginilor naturale cu caracter idilic, dacă n-ar interveni

[1] Traducere de Lascăr Sebastian.

supralicitarea fantastică cu care genul liricii profetice transfigurează realitatea :

Iar din scoarţa lor stejarii picura-vor roua mierii

. . . . . .

Lîna nu va fi-mbibată de vopsele prefăcute
Ci, firesc, în cîmp berbecul de la sine o să-şi schimbe
Albul blănii cînd în roşul purpurei înflăcărate,
Cînd în galbenul de aur al şofranului. [1]

Se desprinde, deci, o natură mai generoasă şi mai miraculos străluminată de frumuseţe decît aceea a realităţii. Hiperbola *promisiunilor* capătă aceleaşi proporţii ca şi hiperbola *ameninţărilor* în albia comună a poeziei profetice.

Adăugînd în evoluţia genului şi această varietate de extracţie stoică, cu accentele ei mai senine, putem surprinde o nouă trăsătură, comună întregului fenomen discutat. Am spus că poezia profetică are la bază un element de deducţie, fie analogic-istorică, fie mitico-filozofică. Totuşi, după cum iarăşi am mai amintit, operaţia de proiectare în viitor nu este niciodată obiectivă. Puternicul indice de subiectivitate al acestei proiectări provine dintr-o inexorabilă *dorinţă* a poetului. O asemenea dorinţă cu obiectiv social şi naţional, trezită într-un moment de decadenţă care se cere depăşit, este, şi în sensul distrugerii şi în acela al redresării, deopotrivă de acerbă şi de intensă. Tocmai acest avîntat impuls deziderativ creează proiectarea fabulos vizionară a viitorului, înfiorată de excesul virulent al fanteziei şi de acea intensitate încordată pe care o dă trăirea unei aşteptări înfrigurate.

---

[1] Traducere de Lascăr Sebastian.

Poezia antirăzboinică

Există două raţiuni fundamentale pentru care, în relaţiile unei societăţi mai evoluate, *războiul* îşi pierde popularitatea de care se bucurase în vechile orînduiri ale începutului. Mai întîi, viaţa apare acum superior organizată şi infinit mai laborios consolidată decît înainte, astfel încît un conflict armat zdruncină, de astă dată, temelii mai adînci, provocînd uneori adevărate cutremure sociale ; la vechile grupări tribale, ale căror aşezăminte prezentau un caracter mai mult sau mai puţin improvizat, zguduirile războinice nu puteau avea un caracter atît de amplu ca acela desprins, bunăoară, din *Cîntecul harpistului*, unde se deplînge năruirea marilor monumente ale unei civilizaţii. Războiul se precizează, deci, mai limpede ca o negare a faptei constructive omeneşti, cu atît mai mult cu cît adesea mijloacele de distrugere înaintează direct proporţional cu progresul lucrărilor pozitive ale mir tii. În al doilea rînd, de pe urma conflictelor sîngeroase nu mai profită toţi membrii grupului, aşa cum se întîmplă la vechile triburi. Inegalitatea socială face ca povara războiului să fie dusă numai de mulţime, permiţînd, în schimb, tiranului sau potentaţilor din fruntea statului să se bucure exclusiv de avantajele lui.

La aceste două raţiuni fundamentale se mai poate adăuga încă una, care de altfel transpare şi dintr-un capitol precedent, acela despre *lirica filozofică*. Intervine anume înnobilarea concepţiei despre om, fiinţă dotată cu acel „zbor al gîndului", care o face incompatibilă cu săvîrşirea actelor ucigaşe sau prădalnice.

Este firesc ca, în asemenea coordonate, motivul războiului să devină unul din obiectele frecvente ale criticii şi protestului social. Ca urmare, faptul va fi ilustrat în literatură de cîteşitrei genurile. Pe noi ne interesează, însă, răsunetul liric al protestului antirăzboinic. Îl înregistrăm

anume ca pe una din primele forme de *realism* în cadrul lirismului individual. Ne referim, mai precis, la notația realistă în sensul *mizeriei* acuzatoare, ceea ce, sub aspectul mijloacelor artistice, deosebește esențial lirica antirăzboinică de caracterul vizionar al poeziei profetice. Ca atare, imaginile nu mai au nici o semnificație criptică sau simbolică, ci sînt de o preciziune directă, uneori chiar mărunt circumscrisă. O certă analogie — dar numai exterioară — se poate totuși stabili cu lirica profetică, prin faptul că și poezia antirăzboinică comportă o dublă și opusă polarizare, cu o valență întunecată și una luminoasă. În linia de dezvoltare a liricii profetice, am văzut că, pe lîngă registrul tenebros al amenințării și al groazei, profeția se mai arată capabilă să deschidă și perspectiva unei intense jubilări. Uneori aceste două fascicule opuse pot apărea în aceeași operă, așa cum am și surprins în poemul lui Isaiia. În cazul liricii antirăzboinice, registrul negativ și întunecat, adică evocarea imaginilor de război, își are și el o corelativă zonă luminoasă în apologia păcii și a vastelor ei promisiuni. Și aci, cele două fascicule ale alternativei pot acționa în una și aceeași poemă.

Așa se întîmplă, bunăoară, într-un imn al poetului grec Bachilide (sec. V î.e.n.). Poemul este închinat *Păcii,* începînd chiar cu evocarea numelui ei :

Pacea aduce belșug muritorilor,
Cîntec și floare și ofrandele dulci
Pe-altare gătite cu flacără blondă. [1]

Dar acest exordiu apologetic atrage după sine, pe calea asociației prin contrast, și imaginea execrată a războiului :

Mînerul de fier de la scuturi scobite
Se umple atunci de pălanjen uitat,
Iar spadele cele cu două tăișuri
Și lăncile toate-s cuprinse de zgură.
Stridentele trîmbițe nu mai răcnesc,
Furînd, de cu zori, lenevia și somnul. [2]

Ultima reprezentare auditivă, dat fiind contextul ei integrator, ilustrează una din amintitele notații realiste ale

[1], [2] Traduceri de Dimos Rendis și Al. Andriţoiu.

mizeriei. Acel exploziv „răcnet" al trîmbiței, care frînge brutal odihna dulce din zori, pe lîngă reaua dispoziție pe care o produce ca senzație fizică, își mai și identifică mesajul lugubru cu o chemare la trudă, la suferință și la moarte.

Cu mult mai profund și mai solid articulat se înfruntă ulterior aceleași două registre la poetul roman Tibullus (50—19 î.e.n.), și el autor al unui imn închinat *Păcii.* Deosebirea față de Bachilide rezultă dintr-o superioară gravitate a temeiurilor invocate. Așa cum s-a putut surprinde din unele versuri citate, poetul grec își fundează apologia păcii pe considerente mai superficiale : *cîntecul, floarea, ofrandele dulci.* Mai departe, el insinuează unele motive de-a dreptul ușuratice, care nu pot convinge pe oricine. În timp de pace, spune poetul, *sînt străzile pline de veseli cheflii.* Fără a disprețui plăcerile, ba dimpotrivă, declarîndu-se un adept al lor, Tibullus invocă și motive cu mult mai temeinice :

Pînă atunci să-nflorească pacea, căci pacea a pus în
jugul curbat mai întîi boii și brazdă a tras,
Pacea hrănit-a și vița, pacea păstrat-a nectarul
viei, ca fiul să bea vinul strămoșilor săi. [1]

Elogiul păcii se adresează, deci, meritului ei primordial, acela de-a prezida actul constructiv al muncii. În al doilea rînd, faptul că ea păstrează vinul vechi al strămoșilor din care se vor desfăta descendenții, este numai o aluzie cu referință modestă la însuși fenomenul complex al civilizației, bazată pe o îndelungă continuitate, al cărui fir s-ar vedea rupt de tăișul conflictelor armate.

Temeiurile antirăzboinice arată iarăși la Tibullus o mai accentuată maturitate a gîndirii decît simplele rațiuni hedonistice ale lui Bachilide, care, după cum vom vedea totuși în contextul preocupării noastre, își au și ele semnificația lor bine determinată. O asemenea semnificație nu ajunge, însă, pînă la altitudinea problematică a poetului latin, rezultată, bunăoară, din următoarele versuri :

Cine-a fost cel ce făcut-a, întîiul, grozavele săbii ?
Ce om feroce a fost, fără de inimă, crud !

[1] Traducere de Ion Stoian.

În omenire de-atunci sînt crunte omoruri și lupte.
Morții năprasnice — atunci calea mai larg s-a deschis. [1]

Tibullus relevă aci chiar una din condițiile de înfiripare ale liricii antirăzboinice, unde, după cum am semnalat la început, mintea omului a făcut să progreseze și mijloacele de distrugere. Poetul dă însă dovadă de cea mai surprinzătoare acuitate a spiritului atunci cînd reflectează mai departe și își revizuiește judecata prea aspră împotriva aceluia ce-a inventat sabia :

Poate nu-i vina lui, bietul, noi doar, spre pacostea noastră,
Am folosit ceea ce el pentru fiare-a făcut ? [2]

Problema folosirii unei invenții — dubla ei față funcțională, în serviciul propășirii sau în acela al distrugerii — problemă atît de limpede formulată, potențează acest model de lirică antirăzboinică pînă la intensitatea celor mai urgente preocupări umanitare. Asemenea preocupări, susținute prin argumente deosebit de consistente, nu ostenesc în tot cursul poemei. Iată încă un exemplu :

Ce nebunie moartea cea neagră s-o chemi prin războaie !
Ea e aproape, aici vine cu pașii tăcuți. [3]

Calificarea războiului drept *nebunie* relevă iarăși una din cele mai luminoase expresii ale rațiunii umane.

Faptul se explică, în mare parte, prin aceea că Tibullus și-a trăit copilăria în vremea funestelor războaie civile, ale căror ravaje i-au făcut și pe alți poeți să dea glas unor accente antirăzboinice. Printre aceștia se numără și Horațiu, care nu lasă nici el să-i scape prilejurile de a-și manifesta această atitudine :

Mulți îndrăgesc viața de tabără și zvonul
Împerecheat de trîmbiți și goarne, și războiul
Urît de mame. [4]

Dar nu numai de mame este urît războiul, ci și de Horațiu însuși, așa cum arată mai marcat următoarele versuri :

---

[1], [2], [3] Traduceri de Ion Stoian.
[4] Traducere de Lascăr Sebastian.

Ce hăuri şi ce fluvii-ntinse oare
N-au cunoscut lugubrele războaie ?
Ce mare n-a fost înroşită
De al Italiei cumplit măcel ? [1]

Cazul lui Bachilide, în parte al lui Tibullus, dar mai cu seamă al lui Horaţiu, arată că, la origine, războiul este îndeosebi înfierat de poeţii plăcerilor, cărora li se contrariază, prin aceasta, doctrina şi practica fundamentală de viaţă. Ni se descoperă, astfel, în planul contribuţiei sociale şi morale, una din cele mai valoroase derivaţii ale acestui gen de poezie.

De aceea, ca şi la lirica plăcerilor, discutarea lui Horaţiu ne face să recurgem consecutiv la acelaşi paradox al saltului către Li Tai-Pe şi către China. Şi, ca şi în acel capitol, vom găsi şi acum, pentru obiectul cercetat, ilustrările sale culminante. Astfel, în măsura în care s-a arătat, Li Tai-Pe, un subtil şi rafinat poet al plăcerilor, se relevă şi ca evocator sumbru al războaielor. Îndeobşte, vechea lirică chineză dezvoltă expresia cea mai reprezentativă a liricii antirăzboinice, aşa cum am încercat noi s-o prezentăm la început, ca o notaţie realistă în sensul *mizeriei*, propulsată lăuntric de o nestăpînită revoltă, şi dirijată, ca proiecţie exterioară, către crearea unei atmosfere apăsătoare. Iată, bunăoară, următoarele versuri ale lui Li Tai-Pe :

Şi pier soldaţii, corp la corp luptînd !
Caii ucişilor s-aud pîn'la cer nechezînd !
Corbii ciocănesc ochi şi craniu, mîncîndu-le !
Sfîşie măruntaie, prin pomi înalţi atîrnîndu-le !
Vreme pustie...
Sîngele pătează iarba-n împie...

. . . . . .

Cer tulbure peste cetăţi şi sate. [2]

Aceeaşi putere de a evoca ritualul plăcerii, trăsătură surprinsă atît de convingător în *Pavilionul de porţelan*, o arată Li Tai-Pe şi în evocarea acestei atmosfere sinistre de război, unde detaliul realist degajează o sugestie halucinantă în cadrul ei de *vreme pustie* sub cer mohorît.

---

[1] Traducere de Lascăr Sebastian.
[2] Traducere de Eusebiu Camilar.

Dar nervul propulsor al întregului tablou este revolta împotriva tiranului lacom şi crud, răspunzător de tot acest imens dezastru :

Ce preţ ar avea, banii, fără oştiri ?

. . . . . .

Te întrebi : Oare
Ce mai ştiu banii decît să omoare ? [1]

Factorul social, care pătrunde în mod impersonal atacurile poeziei greco-latine împotriva războiului, apare la Li Tai-Pe particularizat în ascuţişul unei precizări cu evidenţă acuzatoare.

Contemporanul său Du-Fu a rămas şi pînă astăzi unul din cei mai de seamă lirici antirăzboinici — şi nu numai din aria vechilor literaturi. Vom întîlni şi la el aceleaşi trăsături ca şi la Li Tai-Pe, uneori amplificate de o insistenţă mai asiduă asupra detaliului mizer şi a semnificaţiei sale. În primul rînd, evocările sale se anunţă prin învelişul lor *meteorologic*, element care deţine un rol hotărîtor în poezia chineză pentru sublinierea instantaneului sugestiv şi pentru crearea unei atmosfere de tonalităţi răscolitoare :

Bătea un vînt amarnic printre copacii goi.
Era o vreme neagră, pustie, de război. [2]

Războiul, care, prin deplasările sale de material metalic, atrage norii, se află asociat, ca şi la Li Tai-Pe, cu acea *vreme pustie*, însă într-un context de obsesie meteorologică mai amplă, însoţită de variaţiuni pe aceeaşi temă :

Tîrzie era vremea. Bătea un vînt cîinesc. [3]

În decorul descurajant al acestei vremi are loc drama satului chinez, unde tinerii sînt smulşi de la vetrele lor sărace şi duşi să moară în prăpădul bătăliilor *(A venit în sat un om împărătesc)*.

Exodul forţat către moarte al acestor tineri soldaţi întregeşte unul din cele mai dezolate tablouri pe care le-a dat motivul poetic al convoaielor de oprimaţi *(Cîntecul carelor de război)* :

---

[1], [2], [3] Traduceri de Eusebiu Camilar.

Trec carele în fugă, cu caii nechezînd,
Acoperiți de pulberi, soldații trec tăcînd.
Părinți, copii, neveste, strigînd sub cerul șters,
De straie li se-apucă spre a-i opri din mers.

Și curg, și curg soldații. Și care uruind,
Și ulițe și drumuri abia îi mai cuprind.
Mulțimea pîn'la fluviu s-a revărsat din mers,
Părinți, copii, neveste, strigînd sub cerul șters.

Și strigătele grele se urcă pîn'la cer.
Puhoaie, pulberi negre abia-n văzduhuri pier.
E totul ud de lacrimi. Pustiu. Posomorît.
Și trec tăcînd soldații cu arcuri mari la gît.[1]

Acest poem sfîșietor, cu același acompaniament de doliu meteorologic la drama umană *(sub cerul șters, pustiu, posomorît)*, împrumută ceva din tactul mecanic, sacadat, al mișcărilor continui, egale, monotone, îndeplinite prin suspendarea totală a voinței și a minimei inițiative gestuale ; se sugerează astfel infernul unei omeniri care trece prin stadiul intermediar de roboți, pînă a ajunge la acela definitiv de cadavre.

Flacăra revoltei se simte atît de vie în această stare infuză, presupusă la rudele disperate care caută să-i oprească pe soldați, încît aproape că nici nu mai necesită o declarare expresă. Totuși, poetul o și manifestă în mînie înverșunată împotriva acelorași hani sau împărați setoși de sînge, care au fost și obiectul săgeții lui Li Tai-Pe :

Și trec tăcînd soldații, sub arcuri, mari, bătrîni.
Îi ține împăratul mai jos decît pe câini!

. . . . . .

N-aude împăratul, de sînge nesătul,
Cum geme glasul lumii din răsputeri : „Destul!"[2]

Izbucnirea revoltei capătă aci un caracter răspicat incendiar, făcînd din lirica antirăzboinică un important vehicul al ideilor libertare.

---

[1], [2] Traduceri de Eusebiu Camilar.

Poemul lui Du-Fu apare atît de complet orchestrat, încît, pe lîngă durerea propriu-zisă a războiului, mai cuprinde şi oprimantele consecinţe economice ale teroarei care provoacă şi întreţine suferinţa obştească :

Iar cei rămaşi văd alte năprasne mari venind.
Le-or cere perceptorii să scoată ort cu ort
Vor stoarce bir din piatră şi din pămîntul mort. [1]

După cum se poate recunoaşte din toate ilustrările prezentate, lirica antirăzboinică atinge cel mai înalt grad al realismului la care ajunsese pînă atunci lirismul individual. Imaginea profund mizeră, ca piesă demonstrativă a protestului social, aduce, prin factura sa umanitară, un mesaj cu totul deosebit în vechiul sector al poeziei.

[1] Traducere de Eusebiu Camilar

Elegia civică şi poezia patriotică

Aceste două specii de lirică socială conviețuiesc atît de strîns legate întreolaltă, încît faptul ne-a îndemnat să nu mai disociem discutarea lor în două capitole separate. Coordonatele care le stau la bază, respectiv conştiința cetățenească şi sentimentul patriotic, se includ invariabil una pe alta. Ele amîndouă îl fac pe om să se reveleze sieşi ca un element pozitiv, învestit cu o anume demnitate morală în noul sistem politic statal. Acest sistem aduce pe planul experienței şi trăirii sociale o linie de demarcație neprecizată mai-nainte. În marea familie tribală, separarea noțiunilor de *public* şi de *particular* avea încă un caracter neconsolidat, şters şi instabil. Foarte adesea ele se şi contopeau, aşa cum a putut să rezulte din cele mai multe specii ale vechiului lirism colectiv. Or, noua instituție a statului, prin complexitatea etajată a componentelor sale, va fi prima care să despartă net, în conştiința omului şi în formele sale de orientare, domeniul *public* de cel *particular*. Elegia civică şi poezia patriotică sînt expresiile poetice cele mai reprezentative ale primului din cele două domenii. Ele alcătuiesc, deci, sectorul pe care l-am numi al *liricii publice*.

Desigur că acelaşi lucru s-ar putea spune şi despre poezia profetică sau despre cea antirăzboinică, dar nu într-un mod integral şi desăvîrşit. Mijloacele lor de realizare sînt adesea dependente de nepătrunsele stări dispoziționale ale poetului, care transgresează cu mult aria lăuntrică a conştiinței sale publice, şi îndreaptă interesul către afundele implicații strict personale. Viziunile de groază ale profeților sau sugestivele instantanee realiste ale poeților chinezi exprimă atît de ireductibile proiectări subiective, încît aceste mijloace de realizare influențează însăşi structura poemelor respective. Elegia civică şi poezia patriotică nu folosesc, însă, asemenea accente, care să treacă dincolo

de coordonatele unei comune conștiințe publice, ci se exteriorizează prin inflexiuni presupuse la orice cetățean exemplar și la orice patriot exemplar. Această trăsătură de exemplaritate conferă genului caracterul specific al demnității, susținut adesea prin tonalități retorice și îndeobște prin resurse patetice, capabile să însufleţească mulțimile.

Exemplul cu adevărat definitoriu de elegie civică este oferit de însuși legislatorul-poet, aflat în fruntea statului, și care, în Atena veacului VII î.e.n., își află expresia cea mai reprezentativă în persoana lui Solon. Din versurile sale, el apare ca o figură demnă, de stăpînitor înțelept și cu totul devotat binelui public, opus, deci, acelui tip inuman și feroce de tiran oriental, înfierat în lirica profetică și în cea antirăzboinică. Cu alte cuvinte, Solon atrage către expresia lirică gradul cel mai înalt al răspunderii cetățenești. Poetul nu-și exprimă direct conținutul lăuntric, ci dă numai o relatare sobră a actelor sale civice, de care se prinde, însă, ecoul abia auzit al unui ton de emoție solemnă :

— În fața timpului stăpîn pe judecăți
Umbrita glie, martoră... să spună ea
Hotarele înfipte-adînc cum i le-am smuls [1]
Ca să-i desfac iar libertatea din trecut ;
Atenei, cea de zei clădită, i-am întors
Mulțimea sclavilor vînduți (unii pe drept
Dar alții fără vreun temei) și pe toți cei
Care-au pornit-o sub poveri de datorii
În lung cutreier și-au uitat graiul străbun.
Pe alții, robi chiar pe pămîntul patriei lor
Și clătinați sub rînduiala de stăpîn,
I-am slobozit. Și-am stăruit din răsputeri
Dreptatea forței s-o-nsoțesc, îndeplinind
Întocmai ce-am făgăduit ; am potrivit
Legi pe măsura tuturor, iar cînd le-am scris,
Și pe puternici i-am cuprins și pe mărunți. [2]

---

[1] Este vorba de așa-numita *seisahteia*, adică dărîmarea sarcinilor, a stîlpilor puși de marii latifundiari pe terenurile proprietarilor mărunți, debitorii lor în condiții oneroase. Acestora urmau să le smulgă proprietatea, iar pe ei să-i vîndă ca sclavi pentru datorii.

[2] Traducere de Simina Noica.

După cum vedem, materia propriu-zisă a acestui fragment se alcătuieşte din simpla relatare a unor proprii acte publice, ca într-un *raport* sau ca într-un *memoriu*. Indirect, însă, relatarea insinuează şi simţirea autorului ei. Se străvede, astfel, *iubirea de popor*, ca agent afectiv al actelor amintite, iubire care, fiind retrăită în versurile de faţă, le împrumută o discretă dar intensă vibraţie lirică.

O asemenea dragoste de popor, de patrie, de ţară constituie esenţialul fond comun care leagă elegia civică de poezia patriotică. Deslușirea cere, însă, o precizare şi mai strînsă. Mai trebuie anume adăugat că, în ambele cazuri, se are în vedere numai *caracterul activ* al iubirii de ţară, întemeiat fie în mărturia fie în îndemnul şi promisiunea unor fapte. Acest fond comun va atrage şi o factură poetică comună. Caracterul activ, fundat pe fapte, al iubirii de ţară trebuie sau relevat, în cazuri reale, sau stîrnit şi mobilizat, în cazuri potenţiale. De aceea, şi în elegia civică şi în cea patriotică, simţirea se află secondată de mijloace demonstrative retorice. Numai de la planul acestei anexe ajutătoare urmează şi o uşoară deosebire între ele. Mijloacele retorice aparţin genului reţinut în elegia civică, şi genului înflăcărat în poezia patriotică. Exemplul faptei abnegate şi corecte pentru binele public reclamă numai reacţia adeziunii ; însă exemplul, sau îndemnul la riscul şi chiar sacrificiul vieţii, din al doilea caz, mai cere şi aprinderea entuziasmului. După această încercare de a corela cele două specii de *lirică publică*, ne vom îndrepta interesul, în cele ce urmează, numai asupra poeziei patriotice.

Amintitul aspect al *entuziasmului* în iubirea activă de ţară mai desluşeşte şi o altă problemă legată de circumscrierea obiectului cercetat. El precizează şi mai adînc sentimentul patriotic drept *altceva* decît vechiul ataşament tribal la grup. Expresiile lirismului colectiv ne-au arătat că arhaica solidaritate gentilică avea îndeobşte un temei înfipt în valorile vitale şi economice. Patriotismul, implicînd şi aceste trepte de ataşament, le depăşeşte totuşi nemăsurat ; el face, îndeobşte, apel la virtuţi mai înalte, cum ar fi, bunăoară, *onoarea*, ambiţionată pentru colectivitatea respectivă. Un atare motiv, care, pe alt plan şi pe alte baze, va culmina în literatura feudală cavalerească, capătă, astfel, glas încă din antichitate în registrul liricii patriotice. Vom prezenta un fragment tot de Solon — de

astă dată de poezie patriotică, — unde iubirea de țară, asociată cu sentimentul sever al onoarei și cu folosirea mijloacelor de entuziastă înflăcărare, ne vor face cunoscute, în mare parte, coordonatele patriotismului pe plan poetic :

Țara ? Aș vrea să mi-o schimb. Mai curînd Folegandros să-mi fie
Patrie, Sichinos chiar. E o rușine să spui
Astăzi : „mă trag din Atena". Ca vîntul ar crește-ntre oameni
Zvonul „acest atenian din Salamina-i fugit".
Spre Salamina să mergem, spre insula cea desfătată ;
Și-ncumetați în război, cruntă rușine-alungăm ! [1]

Nu obiectivul economic, și cu atît mai puțin cel vital, ci salvarea de la ocară a numelui patriei apare aci ca supremă expresie a iubirii de țară, în vederea căreia poetul utilizează mijloacele retorice ale convingerii și exaltării.

Versurile de mai sus deschid, în sfîrșit, și o ultimă problemă, aceea a concilierii dintre poezia antirăzboinică și lirica patriotică, specii ce par a se contrazice. Într-adevăr în timp ce prima se manifestă ca o propagatoare a păcii, Solon îi îndeamnă pe atenieni să se încumete „în război". Această opoziție, care este numai aparentă sau, mai bine zis, o falsă opoziție, ne dă prilejul să adîncim și să completăm ansamblul discuției noastre asupra poeziei patriotice. Mai întîi trebuie subliniat că nici lirica antirăzboinică nu condamnă orice fel de conflicte armate. În versurile citate ale lui Li Tai-Pe, unde se evocă cu atîta intensitate ororile războiului, poetul face la urmă o distincție extrem de semnificativă :

Armele cutropitoare sînt blestemate !
Spun înțelepții cei de mai nainte :
Doar armele apărării sînt sfinte... [2]

Există, prin urmare, cea mai netă discriminare între *armele cutropitoare* și *armele apărării,* adică între războiul de agresiune și războiul de apărare. Pe cînd doar primul e *blestemat,* celui de-al doilea, Li Tai-Pe, cu toată repulsia sa față de vărsarea de sînge, nu ezită să-i aplice înaltul

[1] Traducere de Simina Noica.
[2] Traducere de Eusebiu Camilar.

calificativ de *sfînt*. Or, în versurile citate, Solon îşi îndreaptă apelul tocmai către un asemenea război de apărare.

Faptul capătă o valabilitate generală în explicarea genului. În poezia patriotică, motivul războiului, care apare atît de frecvent, va avea numai o funcţiune îndreptăţită şi legitimă. Războiul de agresiune va fi îndeobşte comun vechilor triburi sau, mai tîrziu, tiranilor ambiţioşi, străini unei adeziuni populare şi cu adevărat patriotice. De aceea, şi genul liric ce ne preocupă păstrează totdeauna această importantă distincţie. Cîteva exemple ne pot edifica mai temeinic asupra ei. Astfel, la unul din primii poeţi patrioţi, Callinos (sec. VII î.e.n), întîlnim următoarele versuri :

Şi e podoabă de preţ a bărbatului să îşi salveze
Ţară, părinţi şi copii de negurosul duşman. [1]

Patriotismul se leagă, deci, numai de o *salvare* a patriei, de o apărare a ei cînd se află în primejdie. Contemporanul lui Callinos, vestitul Tirteu, autor şi el de elegii patriotice, ne dirijează către aceeaşi concluzie :

Deci pentru buni şi străbuni şi copii, pentru patria mumă
Daţi-vă totul luptînd, apărători ne-nfricaţi

. . . . . .

Ei vor sfărma iscusiţi, cu iuţeală, vrăjmaşele cete,
Valul atacului lor rostogolindu-l în gol. [2]

Şi aci, deci, se vede elogiată tot vitejia *apărării (apărători ne-nfricaţi)* în faţa agresiunii inamice *(valul atacului lor)*. În sfîrşit, în acelaşi sens se precizează şi accentele marşului patriotic din *Perşii* lui Eschil, dată fiind împrejurarea uneia din cele mai puternice agresiuni suferite de greci în întreaga lor istorie independentă :

Înainte, voi, fii ai elenilor,
să liberaţi şi copiii şi mamele,
şi ţară şi templele sfinte şi racla
strămoşilor dintru mormîntul cinstit.
Lupta-vom acum pentru toate acestea. [3]

Obiectivul este iarăşi *eliberarea* patriei *(să liberaţi şi copiii, şi mamele şi ţara* etc.) de trupele de invazie ale inamicului.

[1], [2], [3] Traduceri de Dimos Rendis şi Al. Andriţoiu.

LICEUL TEORETIC VASILE ALECSANDRI BIBLIOTECA BUCUREŞTI

Pretutindeni, lirismul patriotic se ataşează exclusiv la motivul *războiului de apărare,* singurul care răspunde afectului generos ce însufleţeşte acest gen de poezie.

Pînă acum, din toate ilustrările prezentate, începînd de la Solon, a rezultat numai latura de îndemn la luptă a liricii patriotice. Ea mai cuprinde, însă, şi un alt aspect important, acela de celebrare a victoriei sau, în orice caz, a jertfei, în *cultul eroilor.* Această trăsătură comemorativă apare, deopotrivă cu cea exhortativă, la poeţii ilustraţi mai sus. Revenim mai întîi la Callinos :

Numai pe cel îndrăzneţ, cînd se stinge l-adoră mulţimea
...cînd trăieşte-i slăvit de parc-ar fi semizeu. [1]

Tirteu, la rîndul lui, învăluie şi el într-un aer de apoteoză tipul eroului :

Numele lui lăudat din memorie nu se va şterge
Căci şi ţărîna va fi nemuritoare, prin el. [2]

Aceleaşi accente se vor întîlni şi la marele poet Pindar (sec. V î.e.n.) :

Pur i-a cinstit pe eroii cei mari
ţara, că toţi sînt din sînge de Cronos. [3]

Tema apărării, salvării sau eliberării patriei, precum şi cultul eroilor, relevă contribuţia cea mai de seamă a liricii patriotice din antichitate.

Pe lîngă aceasta, ea a adus şi alte cuceriri numai sporadice, legate, însă, deopotrivă, de caracterul uman al patriotismului. Obiect bine delimitat în coordonatele sale luminoase, acest gen nu va confunda niciodată *mîndria naţională,* pe care o exaltă, cu formele degradate ale *sfidării naţionaliste.* Această mîndrie se va întemeia, printre altele, nu pe *teama* inspirată altor popoare, ci pe *admiraţia* lor. Faptul reiese limpede dintr-un vers tot de Pindar unde Grecia este :

ţara pe care o plac toţi străinii.

---

[1], [2], [3] Traduceri de Dimos Rendis şi Al. Andriţoiu.

Acest poet introduce, în acelaşi timp, şi o notă cu totul nouă în registrul patriotismului grecesc. El este cîntăreţul numai implicit, dar totuşi conştient, al unităţii naţionale. Poet al *Olimpicelor* şi al *Piticelor,* singurele prilejuri, date de acele vestite competiţii sportive, pentru a se întruni laolaltă mandatari din întreaga lume grecească, Pindar valorifică liric în imnurile sale tot spaţiul acestei lumi. El vede, astfel, o unitate, desigur nu încă politică, dar, în orice caz, spirituală, a patriei sale. Rivalităţile acute dintre cetăţile greceşti, care au dus în cele din urmă la căderea Greciei clasice, sînt depăşite anticipat, în asperitatea lor, de armonicul sentiment patriotic al lui Pindar, ce le pătrunde firele unităţii subjacente.

Expresii ale *liricii publice,* elegia civică şi poezia patriotică sau — după numele ei consacrat — elegia eroică, exprimă pe plan poetic, în baza anumitor noi virtuţi, cea mai strînsă legătură între membrii unei colectivităţi din cîte s-au putut ivi după pierduta omogenitate a fazei tribale.

Elegia captivității și a exilului

Dacă, sub unghiul lirismului individual, elegia civică și poezia patriotică situează *omul* și *societatea* pe cea mai înaltă suprafață de contact, alte genuri slăbesc într-atîta această tangență, încît reduc factorul social la un simplu punct de plecare pentru a dezlănțui cele mai intense vibrații din intimitatea conștiinței. Așa este cazul cu elegia captivității și a exilului, unde sursa de ordin politic, ca o cauză dinafară, rămîne mai puțin vizibilă, în vreme ce accentul cade pe acutele motive lirice ale *despărțirii și depărtării oprimante.* Natural că asemenea situații pot presupune și alte cauze, însă la origine ele descoperă o împrejurare forțată, dictată de exemplul tipic fie al captivității, fie al surghiunului.

Omul izgonit, rupt de ai săi, constrîns să trăiască în depărtare sau în sclavie la inamic, își reflectă freamătul lăuntric într-o serie de motive frecvente, determinate de viața statului, cu consecutivele cazuri de dizgrații la curte, de înfrîngeri partizane sau de invazii străine. Prin caracterul răscolitor al trăirilor rezultate de-aici, situațiile amintite și-au găsit încă de timpuriu un loc bine stabilit în lirică. În cazurile cu adevărat reprezentative se relevă stări extrem de agitate, a căror valorificare pe plan poetic contribuie la puternica dinamică expresivă a genului. Ele lasă în umbră, după cum am amintit, punctul de plecare politic, de unde provine acea stare.

Astfel, una din așa-numitele *gathe,* cele mai vechi cîntece din *Zend-Avesta* persană, atribuită lui Zarathustra, începe prin următoarele versuri :

Spre ce țară să fug ? Unde să fug ? Unde să plec ?
Sînt îndepărtat de neamurile mele și de tribul meu ;
Nici satul nici capii cei răi ai țării nu-mi sînt prielnici.

Factura simplă a acestor versuri ne ajută să pătrundem spontan componentele genului. El cuprinde două părți distincte. Una reprezintă cauza exterioară, politică, a stării poetului („nici satul, nici capii cei răi ai țării nu-mi sînt prielnici"), cauză care va fi apoi dezvoltată prin următoarea completare :

Eu știu, o, înțeleptule, de ce sînt neputincios,
Fiindcă am numai puține turme și puțini oameni.

Totuși și această explicație, cu denunțarea implicită a inegalității economice și sociale din mediul respectiv, se situează numai pe planul depărtat al unei expuneri de motive. Relieful lor rămîne umbrit de cealaltă parte a poemei, care exprimă o trăire imediată a disperării : *Spre ce țărm să fug? Unde să fug? Unde să plec?* Aceste întrebări fără răspuns, întrebări scurte și înfrigurate, reproduc perfect starea omului care și-a pierdut capul în fața unor evenimente cumplite, ce-l lasă fără pămînt sub picioare. Tocmai asupra unor asemenea frămîntări adînc personale va cădea ponderea în poezia exilului sau captivității.

Unele expresii aparținînd genului vor alege desigur și alte momente lirice din această tristă experiență, care afectează străfundurile ființei. *Gatha* menționată cuprinde efectul de trăsnet pe care-l produce vestea neașteptată asupra aceluia ce urmează să sufere vicisitudinile surghiunului. Spre deosebire de aceasta, alte expresii poetice similare, bunăoară unul din *Psalmi,* se opresc la etapa ulterioară, adică a surghiunului însuși sau, mai curînd, a captivității, care va genera o nouă specie de sensibilitate lirică, aceea a apăsării și a nostalgiei sfîșietoare. Îndeobște, poezia psalmică, legată de examenul tragic al conștiinței, este o poezie a îngrijorării, a primejdiei amenințătoare, a opresiunii, a abisului fără ieșire, adesea și a remușcării devenită tortură, sau a căutărilor chinuitoare. Nu este vorba aici numai de o întreagă gamă a durerilor, ci și de intensitatea zdrobitoare cu care ele acționează în registrul afectiv al poetului, ajungînd să se potențeze pînă la strigătul patetic de disperare sau de speranță. În contextul unei atît de acute structuri emotive se poate înțelege cît de adecvat se integrează motivul captivității și exilului.

Vom reproduce *Psalmul* semnalat, care reproduce un moment din vestita „robie babilonică" a evreilor :

La rîul Babilonului, acolo, am şezut şi-am plîns
Cînd ne-am adus aminte de Sion.
Şi ne-am agăţat harpele de sălcii
Căci cruncii noştri temniceri vor cîntece,
Vor veselie
„Cîntaţi, spun ei, cîntecele Sionului"
Dar cum să-nălţăm cîntul Domnului
Pe pămînt străin ?
Ierusalime, nu te voi uita.

Elementul politic şi naţional reapare aci mai pronunţat chiar în ţesătura afectivă a poemului. Este una din primele elegii ale dorului de patrie, corelativ cu motivul „pînii amare" a străinătăţii. Poezia captivităţii nu se poate totuşi asimila cu poezia patriotică propriu-zisă, fiind lipsită tocmai de definitoriul ei element activ şi mobilizator, element condiţionat de faptul libertăţii reale sau potenţiale. Or, captivului i se ia orice iniţiativă şi orice speranţă, ceea ce-l împiedică de la o simţire propensivă către act ; lui nu-i rămîne la dispoziţie decît dimensiunea lăuntrică a dezarmatei conştiinţe de oropsire, din care se înalţă şi acest psalm înlăcrămat.

Exemplele din *gathe* şi din *psalmi* fixează fiecare numai cîte un singur moment din succesiunea lirică, cuprinsă în motivul mai larg al captivităţii şi exilului. Mai tîrziu apar, însă, unele expresii dezvoltate ale genului, care urmăresc să însumeze, pe rînd, toate aceste momente. Aşa face, bunăoară, Ovidiu, ale cărui *Triste* capătă proporţiile unui roman liric al surghiunului. Desfăşurîndu-se o adevărată succesiune de trăiri, desigur că nu toate pot fi răsfrîngeri ale unei emoţii prezente, ca în exemplele ilustrate pînă acum. Ovidiu foloseşte, astfel, amplu *lirica retrospectivă*. Intervenţia activă a experienţei trecute, situată pe un fir omogen cu prezentul — trăsătură pe care o vom surprinde şi în alte aspecte ale elegiei latine — marchează un moment de mare rafinament liric, comun îndeosebi poeziei moderne. Contribuţia amintirii, a reminiscenţei, a lucrării lirice aşternute de timp asupra unui eveniment sau a unei trăiri, îmbogăţeşte nemăsurat intensitatea actuală a stării pe care poetul o exprimă. Dar

tocmai motivul captivității și exilului, care taie în două firul unei existențe umane, și provoacă, prin aceasta, căutarea disperată a fericirii pierdute (sau retrăirea frîngerii dureroase ce-a adus pierderea acelei fericiri), este și cel mai indicat să favorizeze contribuția experienței trecute ca factor intensiv liric.

La Ovidiu, faptul rezultă cu toată forța sa reprezentativă în *Elegia a III-a* din *Triste*, unde poetul evocă despărțirea pentru totdeauna de casă și de Roma. Încă din primele versuri are loc acea puternică legătură, care unește cu un fir unic trecutul de prezent :

Icoana de durere în minte cînd îmi vine,
A nopții care-n Roma cea de pe urmă-mi fu,
A nopții cînd lăsat-am mai scump ce-i pentru mine,
O lacrimă-ntre gene eu simt chiar și acu. [1]

Surprindem întipărirea dăinuitoare a unui moment — în cazul de față, noaptea *despărțirii* — ale cărei ecouri obsesive se răsfrîng cu o forță actuală și *acu*. Tot ceea ce se află legat de acea noapte este retrăit ca senzație prezentă, bunăoară intensitatea ruperii, a sfîșierii :

De parcă-s rupt în două eu simt o sfîșiere
Și-o parte de cealaltă cu lacrimi se desparte. [2]

Această simțire retrospectivă care rănește cu săgetări ascuțite tristețea latentă a momentului de față, adîncește caracterul de *narațiune lirică*, rezultat adesea din tema exilului.

Clipele decisive, de bucurie dar mai cu seamă de durere, se fixează în conștiință laolaltă cu reprezentarea factorilor naturali, creatori de stări dispoziționale, care întregesc, astfel, o atmosferă. Este vorba, și în cazul de față, de acel acompaniament cosmic pe care l-am mai întîlnit, pe plan vizionar în poezia profetică, și pe plan sugestiv meteorologic la poeții antirăzboinici chinezi. Din *Tristele* lui Ovidiu am văzut pîn-acum că momentele dureroase ale despărțirii și plecării se desfășoară în noapte ; mai departe, trista călătorie pe mare către locul exilului va avea loc pe o mare furtunoasă ; în sfîrșit, țărmurile dobrogene, unde poetul va fi constrîns să-și trăiască tot

[1], [2] Traduceri de Spiru Hoidaș.

restul vieții, îl vor izbi cel mai mult prin rigoarea iernii. Iată, deci, că noaptea, furtuna, iarna acompaniază momentele de cea mai intensă tristețe ale acestei experiențe lirice. Ele sînt, în mare parte, proiectări în afară ale propriei subiectivități, care, în acele clipe, umple totul prin presiunea intensității sale. Chinul lăuntric ajunge, astfel, a-și vedea răsfrîngerea pînă și în aspectele neînsufletite din lumea obiectelor. În cadrul furtunii pe mare din *Elegia a IV-a*, Ovidiu animă, bunăoară, cu suflul propriei torturi, însăși corabia care-l purta :

Ce pîrîit de scînduri ! Ce șuier de odgoane !
Cum geme nava însăși de chinul meu cumplit ! [1]

Aci trebuie subliniat în treacăt că, spre deosebire de animismul cosmic, frecvent în antichitate, animismul obiectelor pe care-l cultivă aci Ovidiu exprimă o trăsătură cu totul modernă la poetul latin.

Ultima trăsătură intră în categoria acelor *capricii* legate de expresia unei superioare intimități a conștiinței, și care va fi proprie stilului confidențial mai nou. Faptul va fi, însă, explicabil la Ovidiu, fiindcă el întemeiază lirica epistolară, care-și va găsi făgașul generalizării abia în matricea sensibilității moderne, de unde rezultă factura romanului din veacul al XVIII-lea. Poetul latin aplică mai întîi la altceva, sub formă de artificiu, această inițiativă a sa. El nu și-o va fixa, în cadrul realității, al adevăratei vieți trăite, decît ulterior, cînd o va aplica la motivul exilului. Această împrejurare, prin caracterul ei de despărțire forțată, de depărtare între două sau mai multe ființe apropiate, care simt totuși nevoia să-și comunice, apare ca tema cea mai adecvată unei legături prin misive, cuprinzînd un fond liric.

Ideea comportă mai multe variante ; dintre ele, una, deosebit de expresivă prin tonurile sale delicate, este a *curierului simbolic*, căruia exilatul îi încredințează o veste sau un mesaj pentru ființa îndrăgită din depărtare. Un asemenea motiv poate fi aflat, bunăoară, la Calidassa, marele poet indian (sec. V e.n.), și anume în elegia *Meghaduta (Solia norului)*. În cazul de față exilatul dă unui nor de pe cer misiunea de poștaș, cu însărcinarea de a se

[1] Traducere de Teodor Naum.

îndrepta către ţara lui părăsită pentru a aduce soţiei sale veşti despre el. Desigur că norul nu poate fi decît un curier simbolic, închipuit ca atare numai printr-o asociaţie mentală generată de nostalgie, în vreme ce adevărata misivă rămîne însăşi elegia ; într-însa exilatul îşi exprimă dorul de fiinţa iubită, căreia în cele din urmă i se adresează direct, fără intermediul fictivului mesager :

Recunosc în liană trupul tău,
Privirea ta în ochii gazelei sperioase,
Frumuseţea chipului tău în acela al lunei,
Pletele tale în penajul bogat al păunilor,
Şi în creţurile uşoare ale apelor curgătoare jocul
sprîncenelor tale.
Vai ! sfioasa mea prietenă, nicăieri chipul tău nu se află
în întregime.

După cum se vede, motivul exilului apare aci ca unul din factorii stimulatori ai scrisorii lirice de dragoste.

Ideea curierului simbolic, trimis fiinţei iubite, căreia în fond poetul i se adresează direct, va apărea şi mai tîrziu în literatura universală, bunăoară în Evul Mediu european, cînd se ilustrează, printre altele, vestita *Baladă a exilului* de Guido Cavalcanti.

Materia consemnată pînă acum reprezintă partea cea mai însemnată a genului, însă nu unica. În volumul său integral intră nu numai expresia de simţire a exilatului şi a captivului, ci şi a persoanei forţat părăsite, îndurerată deopotrivă de pe urma acelui exil. Aşa este, bunăoară, *Cîntecul Deirdrei,* care face parte din bogata lirică de limbă celtică, dezvoltată în Irlanda şi Ţara Galilor între secolele V şi VII. Acest cîntec de durere relevă marcata intensitate la care poate ajunge şi o asemenea latură complimentară a genului, ilustrată aci în tînguirea unei femei după iubitul exilat :

Lungă este ziua fără fiii lui Usnech
. . . . . .
Ca eu să mai pot trăi fără Noisé
Nimeni în lume să nu-şi închipuie.

Spre deosebire de poezia exilatului propriu-zis, a cărui tristeţe se desfăşoară adesea pe planul de naraţiune lirică al unei succesiuni de evenimente cu ecouri dureroase, cel

rămas acasă cultivă senzația lacunară a golului și a pustiului, bineînțeles în forma sa naivă, lipsită de implicații filozofice (*lungă-i ziua fără fiii lui Usnech*). În oricare din cazuri, faptul politic al exilului este numai punctul generator extrinsec, rămas în afară de raza ponderei centrale, care cade pe consecințele sale, răsfrînte într-o tulburătoare stare lăuntrică. Lirica exilului și a captivității se integrează totuși în registrul poeziei sociale, al cărei conținut ca atare se relevă prin efectele sale, adică sub chipul unei implicite revolte împotriva tiranului sau cotropitorului, care a dezlănțuit acea stare dureroasă.

Desigur, însă, că acest element numai implicit o situează într-o zonă mărginașă a genului. Este anume zona de tranziție către lirica pasiunilor.

Iubirea

Atît de importanta temă a iubirii nu este, desigur, o creaţie a lirismului individual. Am avut prilejul să constatăm că ea a existat şi în vechea orînduire tribală, numai că în acea fază ea nu constituia un motiv fundamental cu funcţiune definitorie. Din ilustrările incidentale pe care le-am dat într-un capitol anterior am văzut că iubirea afecta numai o zonă minoră şi periferică a individualităţii, în vreme ce axul central al fiinţei se contopea cu aspiraţiile grupului, aşa cum s-a relevat, bunăoară, în poezia muncii sau în poezia magică. În mare parte, lirica de dragoste se reducea, ca şi agrementele vizuale sau auditive din restul regnului animal — coarne, penaj, culori, cîntecele anumitor păsări — la simple mijloace exterioare de atracţie în vederea reproducţiei. Agrementul vizual, apare, bunăoară, în amintitul cîntec al fetei din Sudan, care se împodobeşte cu chinoroz, cu mătăsuri, cu salbe şi amulete pentru a trezi dorinţa bărbatului ; în aceeaşi măsură agrementul de ordin auditiv — adevărat cîntec de pasăre-bărbătuş — se desprinde din cuvintele de îndrăzneaţă persuasiune seductivă ale poetului negru din Africa de Sud-Vest *(Ce faci pe ruşinoasa? etc.)*.

Aceasta nu înseamnă că oamenii începuturilor n-ar fi fost capabili şi de o simţire cu adevărat profundă în dragoste. Numai că structura instituţională a vremii, determinată de tutela familiei şi a gintei, se vedea în aşa fel întocmită încît să constituie un stimul doar pentru afectul prieteniei, dar să-l înăbuşe încă din germene pe acel al iubirii, în sensul ei intensiv. Reproducem, în această privinţă, cîteva fragmente semnificative ale unui vechi cîntec chinez din cartea *Şi-Tsin :*

Nu mă pîndi şi nu mă căuta...
Părinţii mei sînt împotriva ta !

. . . . . .

Dar oare nu-i frumos ca eu, sărmana,
Să stau plecată să le-ascult dojana?

. . . . . .

Prea bine știi, de mult, cît mi-ești de drag!
Dar nu-mi mai trece seara pe la prag!
Nu m-aștepta și nu mă căuta:
E gura lumii împotriva ta.
Și oricît te iubesc, oricît de mult.
De gura lumii trebuie s-ascult. [1]

Aceste versuri, atribuite unei fete care se adresează îndrăgostitului, relevă în mod elocvent primatul cadrului instituțional asupra simțirilor naturale. În primul rînd familia (*părinții mei*), și apoi tribul (*gura lumii*) apar ca autorități implacabile, în fața cărora vocea inimii se vede silită să abdice de la drepturile sale.

Într-un cîntec african din Sudan, cuvintele nu mai sînt ale fetei, ci ale îndrăgostitului, care insistă zadarnic:

Ascultă, fată, cum te rog!
Adînc, în ochii-ți cînd privesc
Parcă-mi pierd mințile de tot,
Parcă pe loc încremenesc.
Să mi te scot din gînd nu pot —
Dar tu, iubito, nu mă vrei.
Cînd te pețesc, m-alung-ai tăi. [2]

În oricare din cadrele începutului, autoritatea familială primează asupra sentimentului.

Numai o dată cu faza ulterioară, de emancipare a conștiinței individuale, această simțire, în toată accepția ei profundă, a putut să se dezvolte nestînjenită și să capete cele mai variate accente. Vom începe cu un prim important aspect liric, și anume cu *iubirea ca act de cunoaștere*. În această categorie intră o bună parte din poezia erotică a vechiului orient, unde proemineză *Cîntarea Cîntărilor*, una din marile capodopere ale genului.

Vederile privitoare la această celebră piesă lirică apar variabile și contradictorii. Exegeza tradițională identifică într-însa nu o veritabilă poemă de dragoste, ci numai o

[1] Traducere de Eusebiu Camilar.
[2] Traducere de Maria Banuș.

expresie simbolică a legăturii dintre om şi Divinitate. Caracterul, însă, atît de carnal al dragostei pe care *Cîntarea Cîntărilor* o evocă, furnizează poziţiilor laice temeiuri de-a vedea într-însa un imn adresat iubirii pămînteşti. Această din urmă poziţie, care în mod empiric pare mai verosimilă, face totuşi greşeala de-a se limita la rîndurile textului, fără să le acorde cu întregul context al *Bibliei*, unde se integrează marea poemă ; deoarece toate episoadele biblice cuprind un *sens*, nu şi-ar avea nici un rost rînduirea printre ele a „Cîntării", dacă ea ar fi doar un schimb de declaraţii între doi îndrăgostiţi. Problema se arată, deci, foarte complicată. Deoarece, însă, prin soluţionarea ei, se desluşeşte nu numai un singur caz izolat, ci întreaga categorie a liricii de dragoste ca act de cunoaştere, nu ne putem dispensa de o prealabilă discuţie.

Am amintit într-un alt capitol de cele două faze ale atitudinii faţă de natură, privită mai întîi ca o forţă vrăjmaşă şi primejdioasă, iar în cele din urmă, dimpotrivă, ca un mediu prietenos şi apropiat, ce solicită contopirea afectivă cu omul. În această din urmă fază, cînd ea atrage elanul cunoaşterii prin actul integrării într-însa, se vede investită de mintea omului cu miracolul demiurgic al *fecundităţii*, ce întreţine şi perpetuează însăşi enigma vieţii. De aceea, în cadrul cultului către forţele naturale, un loc de frunte se acordă spiritelor tutelare ale rodniciei. Se naşte, astfel, o religie cu caracter teluric, în care actul sexual devine un act ritual de iniţiere, de introducere a omului în marea taină germinatoare ce plămădeşte continuu viaţa universală. În *Imnul către zori* din *Rig-Veda*, zeiţa Uşas, numită „cea sfîntă", aceea care aduce bogăţia şi rodnicia, este aşteptată să apară în următoarea ipostază :

De două ori mai mult va străluci
Atunci cînd trupul şi-l va dezgoli în faţa tuturor.

. . . . . .

Fiica cerului, îndreptată către oameni,
Lasă să-i cadă vălul ca o soţie frumoasă. [1]

Într-o mentalitate religioasă mai tîrzie va suna desigur ciudat atributul „cea sfîntă", aplicat unei apariţii feminine care-şi dezgoleşte trupul, şi încă „în faţa tuturor". No-

[1] Traducere de Sergiu Demetrian.

țiunea de „sfințenie" se asocia, însă, în acel cadru, cu teluricul act fecundant, considerat drept supremul mister al universului.

Așa se explică și instituționala prostituată sacră sau prostituată a templului, hierodula, care, la babilonieni, la indieni și la alte popoare ale orientului antic avea tocmai funcțiunea de a-l introduce pe om în această mare taină. În epopeea *Ghilgameș*, o asemenea prostituată repetă gestul ritual al zeiței Ușas, adică „își dezveli sînii, își arătă trupul", seducîndu-l, astfel, pe Enkidu, după care „mintea lui s-a deschis". Numai în urma acestui act de cunoaștere devine el vrednic a fi dus „în templul sfînt, lăcaș al zeului Anu și al zeiței Ișter". Faptul se integrează, deci, în cadrele care cultivau vechile religii naturiste.

Mai tîrziu, într-o fază religioasă spiritualistă, tot acest sistem de relații se răstoarnă, fiind considerat ca o cursă diabolică, menită să-l ducă pe om la pieire. Acum natura, cu principiul ei fecundant, constituie o ordine ajunsă, prin păcat, inferioară, o circumstanță de decădere din starea de grație, favorabilă adevăratei cunoașteri. Aceasta se obține numai prin practica ascetică, singura cale de pătrundere și de comuniune cu esența realității, care este de natură pur spirituală. Desigur că o schimbare atît de radicală nu s-a produs dintr-o dată, ci pe calea anumitor trepte de tranziție. Monoteismul iudaic, în care se integrează *Cîntarea Cîntărilor*, marchează numai un început al celei de-a doua faze, încă nedepurat de reminiscențele foarte stăruitoare ale religiilor naturiste, reminiscențe capabile a deveni termeni cunoscuți de comparație. De aceea, parabola erotică încetează în parte de a mai fi parabolă ; ea este atît de viu trăită, încît se umple cu tot conținutul de fervoare pe care îl deținea experiența sexuală, privită drept cheie a supremei cunoașteri.

Senzualitatea poemei nu are nimic comun cu acel hedonism instalat în lirica plăcerilor, a căror absorbire integrală reclamă o dispoziție calmă și senină. Dimpotrivă, *Cîntarea Cîntărilor* este arsă de acea frenezie și de acea exaltare mistuitoare pe care o dă omului senzația revelatoare că *există*, și anume că există în focarul marii taine a vieții universale. Poetul însuși își dă seama de clocotitoarea intensitate a unei atari trăiri :

Pune-mă ca o pecetie pre inima ta, ca o pecetie pe braţul tău, că tare este ca moartea dragostea, grea ca iadul rîvna, aripile ei ca aripile focului, cărbuni înfocaţi flacările ei.

Dragostea se află, deci, înălţată în registrul experienţelor capitale ale omului, cum ar fi aceea a morţii. Luînd forma unui extaz ctonic, în speţă carnal, cunoaşterea se vede în mare parte solicitată de *senzaţie*, dar iarăşi nu în sens de desfătare, ca în lirica plăcerilor, ci în sens de *fericire* efervescentă, determinată îndeosebi de progresiva revelaţie trupească a sexului opus :

Ca tortul cel roşu buzele tale... ca coaja rodiei obrazul tău... grumazul tău ca turnul lui David... amîndouă ţîţele tale, ca doi pui gemeni de căprioară care pasc în crini.

Senzaţia stîrneşte fascinaţia forţei de absorbţie a naturii vii, cu infinitele sale abisuri de fecunditate.

Iubirea privită drept o cunoaştere cu caracter integrator în esenţa fecundantă a lumii — reminiscenţă a unui cult natural orgiastic — apare şi în lirica altor popoare ale orientului. Ea se leagă, în mare parte, tot de acel extaz al dorinţei, iscat de către revelaţia trupească a sexului opus. O asemenea lirică s-a dezvoltat îndeosebi în India. Iată, bunăoară, următoarele versuri ale lui Hâla, poet de limbă pacrită (sec. II) :

Asemenea unei minuni, asemenea unei comori,
asemenea unei grădini din cer, asemenea băutului de ambrozie,
aşa era ea cînd am văzut-o goală.

Un alt poet indian, Amaru (sec. VII), ne spune, în această privinţă :

Iat-o cu ochii prelungi şi zglobii,
Cu sînii grei, ale căror globuri se umflă,
Cu mersu-ncetinit de greutatea şoldurilor largi,
E iubita mea,
Ea mi-a răpit inima.

Lirica de dragoste, privită ca un fel de cunoaştere extatică în ordinea tainei zămislitoare a naturii, se caracterizează totdeauna prin trăsături de senzualitate frenetică, purificată de focul unei mari arderi lăuntrice.

Treptat, însă, iubirea ajunge să-şi piardă caracterul de plenitudine a cunoaşterii. Omul începe să trăiască în coordonate mai pronunţat raţionaliste. În asemenea noi condiţii, iubirea nu mai intervine cu o funcţiune integratoare în marele ansamblu fecundant al existenţei cosmice, ci dimpotrivă apare ca un neaşteptat factor de tulburare a echilibrului raţional uman. Cotitura are loc într-un moment de conturare mai perfectă a individualităţii, cînd vechea perspectivă de fericire a contopirii orgiastice se relevă mai curînd ca o dureroasă capitulare a conştiinţei personale, ca o aservire şi ca o atingere gravă a integrităţii fiinţei. Iubirea a devenit, astfel, o suferinţă, o *rănire* a inimii cu săgeţile lui Amor, ba chiar o maladie fatală, un fel de manie iraţională, care-l îmbolnăveşte pe om. Încîntarea *extazului* erotic cedează locul unei înrobitoare *obsesii* erotice, conştientă de efectul ei zdruncinător, şi totuşi doritoare să-l cultive şi să persiste într-însul.

Chiar şi în India, unde se dezvoltase atît de amplu lirica iubirii în primul registru amintit, apare concomitent expresia opusă. Astfel, un poet indian de dată incertă, Nakkirar, a putut să scrie următoarele versuri :

Suferinţele iubirii n-au cruţat pe nimeni,
Iubirea e ieşită din minţi, iubirea e nebună !
Ea răneşte chiar şi pe cei ce n-o cunosc,
Şi tortura acestora e cu atît mai vie.

Dragostea acţionează sub chipul unui dureros dezacord între minte şi inimă. Vechea autoritate gentilică, aceea care, dinafară, interzicea dezlănţuirile afective, se mută de astă dată înlăuntru, în propria minte, care-şi asumă sarcina de a tutela comportamentul uman. Pentru noua structură a omului modelat de raţiune, iubirea, privită în tot volumul intensităţii sale, apare ca o forţă străină, ca o incubaţie nedorită, care aduce morbul dezechilibrului, al nebuniei, al obsesiei torturante. Spre deosebire, însă, de sensul strict al maladiei, care cuprinde un fapt accidental, suferinţele dragostei, după Nakkirar, „n-au cruţat pe nimeni". Ea este, deci, expresia unei crize inerente anumitor etape din existenţa omului, a unei nopţi inevitabile în itinerarul solar al vieţii călăuzite de raţiune.

Ţinînd seama de o asemenea interpretare a iubirii, ne putem da seama că formele ei cele mai tipice s-au dez-

voltat la greci. În lirica lor motivul dragostei comportă două tipuri opuse, anume de integrare și de dezintegrare din viață. Prima expresie este aceea care intră în lirica desfătărilor, așa cum apare la Mimnerm, la Alceu, la Anacreon, și încă la mulți alți poeți. Aci trebuie adăugat că, pentru greci, ideea de plăcere cuprinde implicit și postulatele moderației sau măsurii, fiindcă excesul — de orice natură ar fi el — ține mai mult de durere. O iubire moderată, circumscrisă la planul hedonistic, spre a satisface, astfel, exigențele conceptului de plăcere, nu poate fi, însă, o iubire profundă. Totuși grecii au trăit și experiența unui Eros intens și excesiv, dar atunci au resimțit-o ca pe o suferință, ca pe o criză, ca pe o dezintegrare din viață, așa cum a identificat-o și Nakkirar. Spre deosebire, însă, de poetul indian, care o privește în coordonatele ei generale, un Arhiloh (sec. VII î.e.n.) sau mai cu seamă o Safo (sec. VI î.e.n.) evocă, uneori în mod halucinant, zdrobitoarele simptome concrete ale dragostei ca dezafectare, ca spărtură dureroasă în echilibrul vieții umane.

Iată cum apare la Arhiloh această simțire :

Nefericit, răpus de dorință, sînt fără de suflare. Iată, deci, că voința zeilor și chinurile cele mai cumplite îmi pătrund oasele... Atît de mare este puterea dragostei, care mi s-a înrădăcinat în inimă, care mi-a ridicat în fața ochilor o negură deasă și mi-a smuls judecata zdruncinată.

Este interesant de notat că aci numai în cîteva versuri ale unui îndrăgostit se află aglomerate atîtea atribute care desemnează suferința intensă, încît ele întrec ca densitate și pe acelea aflate în unele din cele mai reprezentative bocete sau cîntece funerare.

În această privință, însă, de cea mai mare celebritate s-a bucurat următoarea poemă a lui Safo :

Un cutremur inima-n piept mi-o saltă ;
Numai cît îmi scapăr spre tine ochii,
graiul îmi piere,
Limba parc-ar sta să se frîngă... Parcă
Simt un fir de foc șerpuind sub piele ;
Neguri prind să-mi tulbure ochii ; freamăt
Crește-n ureche.

Reci sudori mă scald ; mă cuprinde fiorul
Toată, şi-n obraz am pălit ca iarba
Un crîmpei de timp şi mă sting din viaţă ! [1]

Incandescenţa pasiunii atinge aceeaşi temperatură ca şi în *Cîntarea Cîntărilor*, numai că se aprinde într-un alt registru. Pe cînd, în poema biblică, ea are loc în zona plenitudinii şi a extazului erotic, la Safo, ca şi la Arhiloh, pasiunea intră în planul senzaţiilor de ravaje, stîrnite de o indelebilă obsesie. Încă de la începutul poemei sale, ritmul regulat al vieţii organice sare parcă din propriul său ax. Ordinea biologică se află răvăşită de explozii lăuntrice (cutremurul inimii, focul ce străbate trupul), care, distrugînd în interior, se sting în afară (pieirea graiului, tulburarea ochilor, paloarea obrazului). Acea cunoscută armonie dintre toate componentele vitale încetează să mai asculte de principiul ei coordonator ; unele se densifică pînă la excedare, iar altele se golesc complet. Această dereglare a funcţiunilor organice devine atît de acută şi de insuportabilă, încît prelungirea tensiunii poate aduce moartea *(un crîmpei de timp, şi mă sting din viaţă)*.

Pe cînd, deci, în motivul dragostei ca act de cunoaştere, pe poet îl fascinează revelaţia trupească a persoanei iubite, în cazul de faţă obsesia nu se mai îndreaptă desluşit în afară, fiindcă văzul se tulbură, ci către coordonatele zguduite ale propriilor relaţii trupeşti. Solicitarea exterioară acţionează numai ca un determinant, în vreme ce ponderea simţirii se pleacă către subiectivitatea obsesivă. Din cele relatate, se vede că nu este vorba numai de o deplasare a accentului de la obiectul admirat la subiectul care admiră, ci şi de o radicală opoziţie de registre. Pe cînd trupul dinafară al persoanei iubite, care provoacă extazul dorinţei, apare în toată splendoarea înfloririi organice, ca un receptacul triumfal unde se va celebra perpetuarea vieţii, propriul trup, din cadrul noii categorii erotice, se vede zdruncinat şi redus pînă aproape de gradul extincţiei. Desigur că şi lirica extazului erotic exprimă o mistuire uriaşă, însă aceasta se află trăită ca o tot atît de uriaşă bucurie, fiindcă se identifică cu perspectiva de contopire într-o nouă unitate de existenţă, ce-l promovează pe om în centrul marei taine a vieţii. Dimpotrivă, mistuirea lui

[1] Traducere de Simina Noica.

Safo și a liricii obsesive se resimte dureros, însoțită de spaima pe care o dă atacul neașteptat al unei ignorate și oscile forțe lăuntrice ; această forță întunecată devorează dintr-o dată integritatea individuală, viața conștientă și ritmul organic rațional, pe care se axează poetul.

Cele două specii ale liricii de dragoste, pe care le-am privit pînă acum, prezintă drept trăsătură comună faptul de a-și concentra intensitatea asupra unui singur moment sau a unei singure stări de conștiință. Există însă și o poezie de iubire, alcătuită dintr-o constelație plurală de asemenea stări. În această categorie intră lirica elegiacilor latini, de la Catul pînă la Ovidiu. Ei inaugurează o arie erotică mai vastă și mai variată, însă cu rezonanțe mult mai puțin adînci decît acelea ale celor două tipuri analizate pînă acum.

Elegiacii latini inițiază ceea ce am numi lirismul ciclic, romanul de iubire, într-un cadru de realism psihologic limitat (lipsit de ecouri existențiale) în care se vede evocată o succesiune de momente particulare, cu o anume legătură între ele. Această lirică orizontală, în extensiune și în suprafață, este produsul unui complex și rafinat mediu citadin, ca acela pe care începuse să-l ofere Roma din primul secol î.e.n. Viața politică zbuciumată și des schimbătoare a acestei vremi, proiectată pe aspectele caleidoscopice ale orașului mare, determină conștiințele să refuze polarizarea în jurul unor concepte precise, așa cum se întîmplase în delimitatul polis grecesc. O atitudine sceptică, deci nelegată de nici un principiu și de nici o răspundere în fața unei table de valori, îi va face în planul erotic, pe purtătorii ei, victimele celor mai variate solicitări. Se ivește, astfel, o *lirică a libertinajului,* care este cu totul altceva decît lirica plăcerilor. Pe cînd aceasta din urmă se supune criteriului hedonistic de gustare a deliciilor, lirica libertinajului are drept călăuză *capriciul,* îndreptat nu să absoarbă seva desfătărilor, ci să experimenteze continuu, chiar și încercările dureroase. Astfel, poetul Propertiu, care face parte din această categorie, mărturisește odată că, în dragoste, lui îi place să sufere și să se simtă zbuciumat. Asistăm, astfel, la o suită de excese momentane și contradictorii, ceea ce aduce, totuși, îmbogățirea gamei psihologice a comportamentului uman.

La această îmbogățire contribuie și un alt fapt. Toată lirica de iubire prezentată pînă acum evocă numai primul

moment sau, în orice caz, prima fază de dragoste, aceea a îndrăgostirii propriu-zise. Liricii latini aplică, dimpotrivă, accentul pe fazele mai tîrzii. Ei nu dau, deci, o lirică a *îndrăgostitului,* ci o lirică a *amantului,* ca în romanul modern de factură psihologistă și de coloratură sentimentală. O asemenea poezie va fi, desigur, mai puțin intensivă, dar mai bogată în aspecte, rezolvîndu-se într-o amplă serie de trădări, de conflicte, de abandonări, de împăcări, de decepții, cu tot cortegiul variabil al stărilor de conștiință pe care-l aduce viața lipsită de temelii a legăturilor amoroase instabile.

Împărțită între atîtea momente, desigur că lirica elegiacilor latini nu poate fi valoroasă în tot ansamblul ei, ci numai în unele mici episoade, care cuprind pulsații într-adevăr vii și caracteristice. Iată, bunăoară, momentul gelozieі, care-l încearcă pe amintitul Propertiu în vreme ce amanta sa doarme :

Cînd tresărea-n suspine, mă-nfioram, crezînd-o
Că vede pe altu-n vis, cu sila vrînd s-o ia. [1]

În alt poem, același poet își exprimă chinul remușcării :

Pedeapsa-i meritată, de ce te-am părăsit ?
De-acu mi-asculte plînsul stingherii alcioni. [2]

În sfîrșit, pe aceeași vastă claviatură a lirismului ciclic, tot Propertiu dă glas și decepției amoroase :

Amăgitoare e, femeie, credința-n frumusețea ta,
Căci doar beția mea, aldată, neasemuită te făcea. [3]

Resentimentul din aceste versuri este un ecou — cu reminiscențe umilitoare pentru poet — al bătăliei psihologice dintre sexe, concurente întreolaltă pentru cucerirea unui avantaj în aventura iubirii. În cele mai dese cazuri, libertinajul bărbatului cade în capcana unei înrobitoare strategii feminine. Iată, în această privință, un exemplu la Tibullus :

---

[1] Traducere de I. M. Marinescu.
[2] Traducere de Florea Stoenescu.
[3] Traducere de Val. Georgescu.

De-acum ai să mă chinui despotic, şi mai greu,
Nefericita-mi vorbă mi-aduce atîta rău —
De-acum orice-mi vei face, al tău eu voi rămîne
Şi n-am să fug din mîna prea aprigei stăpîne. [1]

Într-un atare registru al capitulării masculine intră desigur şi nelipsita solicitare a *milei*, aşa cum se recunoaşte, bunăoară, la Ovidiu :

O, de ţi-i milă, totuşi, cumva încă de mine
Încearcă de te ţine, iubito, de cuvînt. [2]

Lirismul ciclic de dragoste, aşa cum ne-a rămas de la elegiacii latini se prezintă de o putere inegală. Alături de uimitoare adevăruri psihologice, care vor fi folosite pînă şi de romanul preromantic din veacul al XVIII-lea, se întîlnesc platitudini dictate de artificiul manierei, şi de ieftinul suspin decorativ, lipsit de sinceritate. Deşi marchează un pas mai accentuat către spiritul modern, totuşi, sub raportul forţei, această poezie rămîne cu mult inferioară celor două specii de lirică erotică, analizate anterior.

În sfîrşit, sectorul poate cel mai atrăgător al liricii de dragoste din antichitate este acela care-şi fundează efectele pe acţiunea factorilor sugestivi. Asemenea efecte se obţin cel mai adesea prin evocarea acelei iubiri care-şi face simţit freamătul sub vălul naturii, al unei naturi expresive, plină de semnificaţii. O asemenea conjugare între motivul erotic şi cel natural va fi, de altfel, frecventă şi în lirica popoarelor noi. În aria lumii vechi există mai multe modalităţi de asociere a celor două motive. Natura poate fi sau un itinerar către iubire şi o anticipare a ei, sau însuşi cadrul iubirii sau, în sfîrşit, simbolul iubirii. Aproape toate cazurile ne îndreaptă iarăşi interesul către lirica orientului.

Bunăoară, natura ca itinerar transfigurat către iubire apare încă din lirica egipteană, mai cu seamă din timpul regatului al treilea. La rîndul său, mediul natural, privit ca o cărare către ţinta inimii, poate fi de două feluri, sau anevoios şi presărat cu primejdii, sau, dimpotrivă, înflorit şi promiţător, ca şi bucuriile dragostei de la capătul călătoriei. Uneori, unul şi acelaşi mediu natural participă la

[1] Traducere de Petre Stati.
[2] Traducere de D. Florea Rarişte.

amîndouă categoriile, diferențiindu-se numai după perspectiva, sensul și condițiile în care el se cere străbătut. Așa este cazul cu motivul ambivalent al Nilului.

Iată un exemplu din prima categorie unde același fluviu privit ca itinerar către ținta erotică, oferă altă perspectivă și implică un alt registru de sensibilitate.

Dragostea mîndrei mele e pe malul celălalt;
Un braț de fluviu se află între noi;
Iar crocodilul nu se mișcă de pe dîmbul de nisip.
Intru în apă, mă cufund în unde,
Inima mi-e puternică pe valuri;
Apa e tare ca pămîntul sub picioarele mele.
Iubirea ei mă face atît de puternic,
Pentru a conjura primejdiile fluviului.

Natura devine aci o servă a iubirii, care-i transfigurează coordonatele ostile, făcîndu-le favorabile scopului ei *(apa e tare ca pămîntul sub picioarele mele)*. Poema cuprinde totodată și unul din germenii motivului erotic ca inspirator de acte temerare, așa cum se va regăsi el în folclorul fabulos al atîtor popoare.

În exemplul din a doua categorie, mediul natural este tot acela al Nilului, ca itinerar, privit, însă, de astă dată, în perspectiva sa longitudinală, și abordat pe calea comodă a unei ambarcații. Și în cazul de față, iubirea va transfigura natura, nu, însă, în sensul utilității, fiindcă nu mai e nevoie, ci în sensul feeriei voluptuoase. Iată și acest exemplu :

Cobor fluviul în luntre
În ritmul vîslașilor
Cu mănunchiul de trestii pe umăr;
Mă duc la Memphis: viața celor două țări,
Și grăi-voi către Ptah, domnu Adevărului:
„Dă-mi-o pe mîndra mea în seara asta".
Fluviul este ca vinul,
Zeul Ptah, mănunchiul său de trestii,
Zeița Sekmet, tufișul ei de flori,
Zeița Earit, lotusul ei îmbobocit,
Și zeul Nefertum, lotusul său înflorit.
Fi-va mîndra-mi bucuroasă,
Zorii prin frumusețea ei răsar.
O cupă-i Memphis de fructe-ale iubirii
Puse-n fața zeului cu chip frumos.

La suflul vrăjit al iubirii, toate aspectele naturale ce duc către ea se transfigurează feeric. Pregustarea dragostei, proiectată asupra naturii, o preface pe aceasta într-un cosmos de arome şi de savori îmbătătoare (fluviul este ca vinul... Memphis e o cupă de fructe), iar frumuseţea iubitei capătă virtutea solară de-a deschide lumina zorilor. Aproape întregul peisaj este o creaţie subiectivă a îndrăgostitului, o luminoasă cascadă a gîndului de iubire, care-şi revarsă în afară torentele de bucurie. Această minunată poemă intră în acelaşi timp şi în categoria itinerarului către dragoste, şi a naturii ca simbol al dragostei.

În sfîrşit, natura tot ca simbol, dar ataşat de astă dată nu la funcţiunea itinerarului, ci la aceea a decorului sau cadrului, care trezeşte asociaţia simbolică cu iubirea, apare la Du-Fu. El foloseşte acelaşi paralelism chinez al răsfrîngerii în ape, reprodus parcă prin răsfrîngerea unui vers în apele altui vers paralel, aşa cum am descoperit şi în *Pavilionul de porţelan* al lui Li Tai-Pe. Şi în cazul de faţă, mediul natural este tot un fluviu, probabil Hoang-Ho :

Corabia sclipeşte pe fluviu lunecînd
Şi eu mă uit în sînul adîncului, visînd.
Prin ceru-adînc, albastru curg nouri lini, sublimi,
Curg nouri şi prin cerul adînc din adîncimi.
Trec nouri peste luna cu chipul alb, rotund,
Trec nouri peste luna răsfrîntă în străfund.
Ard în văzduh şi-n ape văpăi de diamant,
Corabia îmi pare că trece prin neant...
Aşa cum ceru-n fluviu atunci se răsfrîngea
Mi te răsfrîngi în suflet şi tu, iubita mea. [1]

Paralelismul, obţinut prin oglindirea imaginii în adîncul apelor, era la Li Tai-Pe un mijloc de filtrare şi de izolare a plăcerii în esenţa sa pură. Acelaşi motiv închipuie la Du-Fu răsfrîngerea simbolică a fiinţei iubite în apele statornice ale inimii. Există în poezia veche numeroase exemple de asociere a iubirii cu natura ; toate au, drept trăsă-

[1] Traducere de Eusebiu Camilar.

tură comună, intervenția puternică a factorului sugestiv, așa cum s-a văzut și din puținele ilustrări prezentate pînă acum.

Desigur că, în antichitate, speciile poeziei de iubire nu se opresc aici ; ele mai prezintă și alte variații ; pe acestea le considerăm, însă, prea puțin semnificative ca să mai adauge ceva la relevarea poeziei erotice ca una din cele mai categorice și mai esențiale expresii ale lirismului.

Moartea

Deopotrivă cu motivul erotic, şi acela al morţii este cunoscut şi cultivat încă în cadrul vechiului lirism colectiv. Un fenomen atît de aderent însăşi condiţiilor de existenţă organică, şi, deci, atît de inevitabil nu putea ca, într-un fel sau altul, să nu se impună atenţiei, chiar de la apariţia omului. De aceea, în cadrul incipient al expunerii noastre despre lirismul colectiv, aşa cum am ilustrat incidental unele varietăţi ale poeziei de iubire, am avut ocazia să prezentăm şi o lamentaţie funebră, un bocet. Este vorba de citatul cîntec al indigenilor din Hawai, în care se jeluieşte moartea „căpeteniei". Acel cîntec ne-a servit ca obiect de ilustrare pentru tema prieteniei, dar el apare tot atît de reprezentativ şi cu titlu de exemplificare a liricii funerare. Am putut anume vedea că intuiţia morţii stîrneşte aceleaşi afecte violente şi clamoroase, cu care oamenii începuturilor se manifestau şi în alte împrejurări însemnate. Numeroase alte bocete din faza tribală prezintă toate aceleaşi accente emotive. În unele dintr-însele întîlnim sporadic şi trăsături de pronunţată intensitate, cum ar fi, bunăoară, acest ultim vers dintr-un cîntec al populaţiei *fang* (Gabon) : *Un om vede acum lucruri invizibile.*

În general, însă, oamenii tribului, cu toată vehemenţa afectivă pe care o exteriorizau în asemenea împrejurări, nu aveau un sentiment prea puternic al morţii sau, în orice caz, nu îl aveau în măsură să egaleze celelalte conţinuturi reprezentative ale lirismului lor. Faptul apare corelativ cu ideea despre viaţă, raportată de ei îndeosebi la existenţa colectivităţii, a tribului, şi mai puţin la existenţa individului. Bunăoară, magul — de care acei oameni se simţeau atît de ataşaţi — îndată ce, prin înaintarea vîrstei, „îşi pierdea puterea", şi nu mai folosea grupării respective, era ucis. La unele triburi, un şi mai mare ataşament îi

lega pe membrii familiei de bătrînii lor. Totuşi, cu aceeaşi seninătate le dădeau moartea, pe care victimele o primeau, ca pe un act normal, intrat în ordinea firii. Viaţa şi interesele tribului preţuiau infinit mai mult decît viaţa individului, oricît de afectuos ar fi fost el privit în acel cadru social. Foarte adesea, în consecinţă, deprimarea provocată de pierderea unui membru activ al colectivităţii se autorizează în mai mică măsură de la faptul în sine al morţii, şi mai mult de la conştiinţa de deposedare a grupului respectiv. În amintitul bocet din Hawai putem surprinde cît de vădit apare ca obiect al jeluirii tribul însuşi, rămas fără asigurarea hranei şi a apărării. Fenomenul morţii, care, în mod normal, intră în sfera evenimentelor sau experienţelor cu caracter individual, nu va trezi un ecou puternic şi nu va determina un sentiment intrinsec al ei decît mai tîrziu, o dată cu dezvoltarea individualităţii.

De aceea, numai atunci, după trecerea fazei tribale, am putut întîlni capodopere unde elementul funebru şi viziunea mortuară se exprimă cu o putere formidabilă, ca în *Dialogul disperatului* sau în *Cartea lui Iov*. Conţinutul lor se subordonează totuşi unui interes deliberativ, de natură gnomică, anume a căii pe care *în viaţă* omul o are de urmat. Mai departe, în cadrul liricii deşertăciunilor, certitudinea şi tristeţea că murim sînt o certitudine şi o tristeţe care se revelează tot existenţei vii, descoperită în caracterul ei efemer. Faptul de a muri nu este văzut ca o expresie cu consistenţă proprie, ci numai ca un gol, ca o lacună, ca o împuţinare a altui fapt, acela de-a trăi. În afară, însă, de aceste cazuri, cînd privitorul se situează în afara ei, percepînd-o numai negativ, ca pe o absenţă, ca pe o zonă dincolo de orizontul expresiv al vieţii, moartea mai deşteaptă şi un sentiment autonom, cu centrul într-însa ; de astă dată, realitatea n-o mai respinge ca pe o *lipsă* în propria substanţă, ci şi-o integrează sieşi. Aşa cum există o valoare vitală cu rădăcinile în biologie, se închipuie şi o valoare a morţii cu bazele într-un fel de *tanatologie*. Uneori, la popoarele vechi, această tanatologie anexează realităţii sectorul repaosului etern ; alteori ele reduc această veşnicie, limitînd-o prin principiul reînvierii. În oricare din cazuri, gîndită nu dinafara ei, ci din sine, moartea rămîne, pentru antici, expresia celei mai

maiestuoase taine a realității. Ca atare, se constituie și ea printre marile motive lirice.

O asemenea poezie avea cel mai adesea un caracter ritual, de intonație solemnă. Este firesc ca, printre cei ce excelau, în această privință, să se numere în primul rînd egiptenii, așa cum relevă vestita lor *Carte a Morților*. Iată un mic fragment dintr-însa, conceput drept preludiu măreț într-o taină neînțeleasă, dar covîrșitoare :

Eu sînt ziua de ieri, dar cunosc ziua de mîine. Sînt stăpîn de-a renaște a doua oară, taină a sufletului, creatoare a zeilor...

Asemenea cuvinte, în care elementul dominator *(sînt, cunosc, sînt stăpîn)* se asociază cu planul înalt, inaccesibil, pe care se exercită acea dominație *(a renaște a doua oară, taină a sufletului, creatoare a zeilor)*, conțin ceva din impunătoarea rigiditate granitică a monumentelor funerare egiptene. Ca și în acele monumente, ideea morții se leagă de sugestia unei masive forțe pecetluite, prinse în hieratica duritate a expresiei sale.

Lirica rituală a diverselor popoare răsfrînge o varietate imensă a închipuirii despre moarte și, am spune, a intuiției *în moarte*, închipuire comunicată prin tot atîtea forme de sensibilitate poetică. Bunăoară, ideea „de-a renaște a doua oară" din *Cartea Morților* egipteană exprimă concepția reîncarnării în propriul trup după un timp nedeterminat. În alte cercuri de cultură, bunăoară în acelea din sfera budismului, reîncarnarea are loc într-un trup străin, și după interstiții mult mai scurte. Această perioadă intermediară, cînd, după ieșirea din corpul respectiv, nu s-a intrat încă în altul, este, pentru tibetani, aceea a lui Bardo Thös Tol, lăcașul sufletelor dezincarnate. Ele vor recunoaște prezența lor acolo, prin faptul că-i va asalta o acumulare uriașă de simțiri terifiante. Toate spaimele și temerile pe care le-au avut în viață se vor îngrămădi atunci asupră-le.

De-aci rezultă uneori o grandioasă viziune agitată, cu fiori de cataclism, așa cum apare într-un poem din Tibet (sec. VII), unde se evocă acel *Bardo :*

Vîntul pămîntului va sufla atît de năprasnic, încît munții vor fi turtiți, și pămîntul se va cutremura, scoțînd sunete.

Vîntul apei, răscolind oceanul, va scoate sunetul valurilor.

Vîntul focului, aprinzînd pădurile, va scoate sunetul flăcărilor.
Vînturile potrivnice, izbindu-se în luptă, vor scoate sunetul uraganului.
Toate sunetele, stîrnind groază.

Sufletul se va vedea întîmpinat şi de alte imagini, şi va fi încercat şi de alte simţiri, toate, însă, pătrunse de senzaţii ciudate, fără legătură aparentă între ele, şi care, pînă la urmă, se vor preschimba tot în frică :

Ţi se va întîmpla să te afli în ţări ce-ţi sînt necunoscute.
Vei privi minuni a căror vedere îţi va da desfătare.
Îndată după aceea vei fi cuprins de frică.
Întristat, îndurerat, vei vedea ivindu-se, sub nenumărate chipuri felurite,
Oameni pe care-i cunoşti, şi vrăjmaşi pe care nu-i cunoşti...

Din toate indiciile prezentate în *Bardo,* putem surprinde că moartea apare însoţită de simptome stranii, pe care le identificăm cu stările onirice ale coşmarului.

De fapt, constatăm mai departe că poetul nici nu le dă drept altceva. Ele sînt năluciri subiective, „tenebrele Ignoranţei" sau „fantomele deşartelor mele forme-gînduri" care „se vor ridica împotriva mea". Acţiunea unor forţe de sus le va face, însă, tot ca pe nişte vise, să se risipească, denunţîndu-le inexistenţa, ficţiunea lor obiectivă. Atunci, spune poetul, voi fi mîntuit de frică, recunoscînd că toate acestea „vin de la mine". Prin mijlocirea unui fel de har, care se cere invocat — prin lumina „celor cinci Înţelepciuni" — spaima „sunetelor" amintite se va schimba în receptare de melodii ale revelaţiei :

Cînd voi auzi mugetele fiarelor sălbatice
Să mi se pară aceste mugete sunetul sacru al celor Şapte Silabe.
Cînd voi fi urmărit de zăpadă, de ploaie, de vînt, de întuneric,
Fie-mi hărăzit să privesc toate acestea cu ochii cereşti ai strălucitoarei Înţelepciuni.

Şi în *Cartea Morţilor* şi în *Bardo,* ritualul mortuar evocă un fel de aventură ultramundană a iniţierii. Pe cînd, însă, la egipteni ea prezintă indiciile dăinuirii infrangibile, sugerate de un caracter sever şi hieratic, la tibetani, unde durata ei apare scurtă şi cu totul provizorie, moartea se rezolvă în viziuni violent imaginative, viziuni rupte de me-

tamorfoze fantastice, ca și acelea din fenomenul deopotrivă de provizoriu al visului. Amîndouă o concep totuși ca pe taina supremă, ale cărei coordonate enigmatice sfidează, pe un plan de înălțime, relațiile obișnuite ce guvernează viața. Pe acest fond se va dezvolta filonul liric al tuturor oficiilor mortuare.

Pînă acum, în prezentarea ritualurilor, am privit moartea sub specia concepției și a viziunii pe care faptul ei le prilejuiește. În momentul de față o vom privi sub un nou unghi liric, acela al *atitudinii.* Cel puțin într-un anumit sector al său, acesta pare a fi o continuare pe aceeași linie a bocetelor din cadrul vechiului lirism colectiv. Pot fi în orice caz identificate ca atare acele cîntece funebre pe care grecii le-au numit *trenii.* Totuși, între acest nou gen și vechile lamentații lirice ale începuturilor intervin deosebiri fundamentale. Acum accentul se deplasează de la durerea celor rămași în viață la fenomenul însuși al morții, privit prin soarta defunctului sau a defuncților. În trenie acționează, deci, factorii mai profunzi ai reflecției, ai obiectivării și ai unei superioare transfigurări artistice. Pe aria ei se precizează una din cele mai nobile stări de conștiință, aceea a *reculegerii,* în care omul își suspendă momentan — fie prin depășire, fie prin inhibiție — starea de sclav al propriilor sale ingerințe vitale.

În această privință, unele exemple de mișcătoare altitudine umană ne pot oferi corurile lirice din *Antigona* lui Sofocle. Accentele plîngerii apar aci cu atît mai pătrunse de caritate și de o vibrantă compătimire, cu cît se raportează la acea moarte violentă și nemeritată care lovește o ființă de-o excepțională elevație morală. Cuvintele decantează în muzică ritmul unor precipitate sughițuri de plîns :

Dar chiar și Danae-a-ndurat o ursită
Ca tine, că-i luat-au lumina
Cerească, și-n temniță-au dus-o-ntre ziduri
De-aramă de nimeni văzută,
Culcușu-i mormîntul ! [1]

Acest cor prezintă cazul special al unui fel de trenii anticipate, cînd persoana se află încă în viață, dar nu o despart decît cîteva clipe de termenul fatal. Se trimit astfel ultimele voci de consolare ale milei către auzul celei

[1] Traducere de George Fotino.

ce moare. Cu precedentul deopotrivă de trist al Danaei, Antigona îşi poate uşura greaua apăsare, desconcentrînd-o de la cazul ei particular, şi împrăştiind-o asupra întregii condiţii umane. Accentul cade, deci, asupra însăşi durerii morţii, în vreme ce aceia care rămîn în viaţă îşi retrag discret răstrîştea într-o zonă umbrită, de simplă participare alinătoare la această durere.

O trenie de un caracter mai simplu şi cu un orizont mai puţin larg, dar tipică pentru intimitatea momentului de reculegere pe care îl trăieşte poetul, cuprinde vestita elegie a lui Catul pentru fratele său defunct:

După ce prin atîtea tărîmuri şi mări m-a dus pasul,
Venit-am, o, frate, prinos să aduc rămăşiţelor tale.
S-aduc cea din urmă ofrandă ce cade-se morţii,
Şi s-agrăiesc a ta mută cenuşă cu vorba-mi deşartă.
Căci de ceea ce-ai fost, despărţitu-m-a soarta,
Care-atît de curînd, vai, biet frate, iubirii-mi te smulse.
Totuşi, cînd astăzi aştepţi îndoliatele-ofrande
Cu care, din datini, părinţii morminte cinstit-au,
Primeşte-le toate cu lacrimi de frate stropite.
Şi-al meu rămas bun, te-nsoţească de-a pururi.

Această atitudine nobilă şi interiorizată se asociază cu ideea de datorie cuvenită morţii. Nici aci propria tristeţe nu ocupă primul plan, cedat de către poet celui căruia elegia îi e închinată. Lacrimile sale nu sînt privite atît ca indicii ale durerii personale, cît mai cu seamă ca daruri pentru defunct, daruri care, adăugate la ofrandele tradiţionale, îi vor aduce mîngîiere în suferinţa de-a nu mai fi în viaţă. Deci nu asupra celui viu, ci asupra celui aflat în moarte, se concentrează toată ponderea dureroasă, evocată în cursul elegiei. Acesta din urmă se află invocat drept *sărman frate*, el este cel ce-a pătimit smulgerea din viaţă de către soartă, el este cel ce aşteaptă încă neconsolat balsamul ofrandelor funerare, el este cel ce-a ajuns doar *cenuşă mută*. În comparaţie cu bocetele fazelor precedente, trenia lui Catul apare ca un exemplu strălucit de adevărată reculegere şi de expresie superioară a sentimentului morţii.

Pe lîngă trenie, care exprima atitudinea emotivă faţă de *moartea altuia* — sau a *altora* — există şi alcătuiri lirice care dau glas atitudinii faţă de propria moarte.

Acestea din urmă se diferențiază și ele, exprimînd fie conștiința înfrigurată a unui sfîrșit violent și apropiat, fie numai gîndul la o moarte eventuală, situată într-un viitor nedeterminat. În primul caz, ideea sfîrșitului va fi însoțită de o zguduire puternică și răscolitoare, în al doilea caz de ritmul unei meditații mai calme.

Pentru ilustrarea atitudinii lirice în fața propriei morți apropiate, trebuie să ne întoarcem iarăși la tezaurul coral din *Antigona* lui Sofocle. În registrul abisal al conștiinței, cuvintele eroinei sugerează senzația golului amețitor, dat de simțirea detașării complete de viață, fără a se fi săvîrșit încă integrarea în marele necunoscut :

Vai mie !
Eu încă-s în viață... dar oare
Mai sînt printre oameni ? Departe-s de cei ce
Trăiesc... Și de morți sînt departe. [1]

O gradație perfectă marchează pătrunderea tot mai adîncă în zona unui paradox tragic. La început Antigona relevă conștiința strîmtorată a ultimului provizorat, care-și îngustează grabnic infima fîșie de timp : *încă-s în viață.* Urmează, însă, îndoiala și asupra acestui fapt, o dată cu întrebarea febrilă dacă nu cumva scurtul interval provizoriu a și trecut : *mai sînt printre oameni ?* În cele din urmă, procesul gradației se încheie cu trăirea *depărtării* de orice apartenență posibilă. Ea trece prin suspensia fantomatică — neidentificată pe scara realității — a unei absurde terțe ipostaze, complet străină și de viață și de moarte. Este acea singurătate tragică, acea dezintegrare *absolută* — fără compensația nici unei noi integrări — ce-l învăluie pe om, cu vidul ei, în apropierea sfîrșitului. Versurile corale ale lui Sofocle, care concentrează tot acest tulburător proces, reprezintă unul din piscurile lirismului antic.

O atitudine de melancolie cu mult mai calmă provoacă perspectiva numai eventuală a morții, legată poate de o vagă dorință a ei, în care se reflectă și ultimele deziderate ale celui ce meditează. Se evocă, deci, motive de dispoziție

[1] Traducere de George Fotino.

testamentară, asimilate, însă, unei puternice sensibilități lirice de factură depresivă. Așa este vestita Elegie a XII-a (C. II) a lui Propertiu, care începe cu următoarele versuri :

Cînd moartea-mi va închide pleoapele pe veci
Dorința de pe urmă uitării nu o da. [1]

Această dorință — așa cum va fi și a lui Eminescu din *Mai am un singur dor* — asociază ideea de demnitate și de gravitate a morții cu respingerea poemei somptuoase care amintește de strălucirea exterioară și de vanitatea vieții. Esența ei profundă, intuită ca atare de către poet, nu-și află echivalentul capabil să o exprime decît în extrema simplitate. În acord cu o asemenea vedere își va dori Propertiu mormîntul :

Iar cînd văpaia crudă mă va topi-n cenușă,
O urnă ne-nsemnată să dea sălaș țărînii,
La capul meu pe urmă vei îngropa un dafin
Ce-o ocroti cu umbra-i lăcașul meu de veci. [2]

Moartea denunță cu dispreț vanul artificiu al bogatelor pietre funerare, negăsind vrednice a-i exprima sensul decît aspectele simple ale naturii vegetale, în cazul de față un mic copac, dafinul. Acest element creează cunoscuta atmosferă de melancolie reculeasă, care anticipează cu milenii poezia tombală a romantismului din veacul trecut, trezindu-ne în minte, bunăoară, salcia lui Musset sau teiul lui Eminescu. Am văzut că în poezia de dragoste, elegia latină, printre ai cărei reprezentanți de seamă se numără și Propertiu, face un pas însemnat către spiritul modern. Ultima ilustrare ne arată că aceeași constatare rămîne deopotrivă valabilă și pentru lirica funerară.

Ca și în epocile de mai tîrziu, taina încă nedezlegată a morții deschide perspectiva celor mai adînci dimensiuni lirice. De aceea, asemenea poeziei de dragoste, ea a oferit o serie de mari capodopere, ce-au putut învinge cu succes

[1], [2] Traducere de Florea Stoenescu.

vămile timpului. Cele două motive poetice reprezintă în principiu sensuri şi registre opuse. Foarte adesea, însă, se întîlnesc prin intermediul unui comun asociat al lor, elementul naturii. Alcătuind frecvent itinerarul, simbolul sau cadrul iubirii şi al morţii, factorul natural poate deveni el însuşi o resursă lirică dominantă. Urmează, deci, să privim în expresia sa autonomă şi această temă majoră a lirismului.

Natura

Imnurile către forţele naturale, pe care le-am privit într-unul din capitolele precedente, se dezvoltă într-o fază de tranziţie sau, mai bine-zis, într-o fază amfibie, aparţinînd şi lirismului colectiv în declin şi incipientului lirism individual. Acestuia din urmă îi aparţine printr-o notă detaşată de sensibilitate şi de fantezie personală. De prima fază se leagă, însă, prin funcţiunea de utilitate pentru gruparea a cărei voce unanimă poetul totuşi o exprimă. Aceste imnuri apar în a doua etapă de relaţie a omului cu natura — etapa propensivă — cînd, după ce a fost considerată ca o forţă necunoscută, ostilă şi primejdioasă, ea devine un mediu apropiat şi prielnic. Cîntecele de laudă adresate principiilor sau puterilor sale sînt desemnate să le întreţină dispoziţia favorabilă faţă de oameni.

Totuşi, foarte parţial, natura se afla cultivată şi mainainte în lirică, aşa cum foarte parţial se afla cultivată şi iubirea, sectoare privite amîndouă cu neîncredere în cadrele sociale ale primelor începuturi. Dintr-însele se alegea numai cîte o infimă secţiune, atît cît putea fi utilă intereselor colective. Iubirea era cultivată numai în aspectul ei periferial, de atracţie şi de ademenire fizică în vederea reproducţiei, fără implicaţii lăuntrice mai profunde. Natura, la rîndul ei, îl solicită pe om numai într-un sector foarte limitat, acela al utilităţii legate de o anumită îndeletnicire unilaterală pentru procurarea hranei. Era vorba, deci, numai de un mic fragment *comestibil* al naturii, pentru că aşa cum iubirea nu însemna decît reproducţie, deci perpetuarea speciei, natura nu însemna altceva decît hrană, deci subzistenţa speciei.

Într-o primă fază vînătorească, acest sector natural reprezintă aproape exclusiv motivul animal, ca şi echivalentele plastice ale vechilor figurări din arta rupestră. Apare, astfel, prilejul să ne reamintim cîntecul de vînătoare

al negrilor *ba-ronga* din Africa de Sud-Vest. Aci trăsăturile naturii animale aproape că ating, în realismul lor, perfecţiunea celor mai reuşite exemplare ale artei rupestre. Reevocăm sugestivul monom al elefanţilor, mugetul lor, amănuntul atît de caracteristic al urechilor clăpăuge. Interesul vînătoresc creează, astfel, o veritabilă artă animalieră şi în lirică, dar numai atît, deci foarte puţin din tot tezaurul aspectelor naturale.

Mai tîrziu, deprinderea de a observa cu exactitate natura animală se desprinde de acest interes, constituind o plăcere în sine, aşa cum se poate vedea din următorul cîntec din Africa de Est, care descrie vulturul-de-mare *pokomo :*

Ascultă cum strigă acolo, de pe copac !
Uite cum bate din aripi şi-şi clatină capul !
Ce pasăre mîndră şi fermecătoare
În bogatele, strălucitoarele-i pene ! [1]

Această atît de vie intuiţie realistă se menţine, însă, tot numai la un aspect izolat al naturii, acela cu care a fost deprinsă observaţia în originara practică vînătorească, îndreptată către procurarea hranei.

Ulterior, într-o fază agricolă, motivul natural se continuă aproape tot atît de restrîns, însă îşi schimbă obiectul. De astă dată se alege unul din sectoarele vegetale ale naturii comestibile, şi anume acela cultivat de om. În imnul lui Homer *Către Dionisos*, deci în faza de descompunere a orînduirii gentilice, întîlnim într-o evocare deopotrivă de pregnantă un motiv al naturii agricole :

Şi-a răsărit pe catarg, roditoare, o viţă-de-vie,
Şi-ngemănaţi atîrnau de pe viţă ciorchinii de struguri,
Iederă neagră-a suit, pe catarg, răsucită-n inele. [2]

Ca şi în cazul precedentei poezii animaliere, poetul este atît de exclusiv absorbit în observarea izolată a unui motiv vegetal, încît îl detaşează de firescul său context natural. După cum vedem, viţa răsare în mod inadecvat pe puntea unei corăbii, catargul servindu-i drept vrej.

[1] Traducere de Maria Banuş.
[2] Traducere de Dimos Rendis şi Al. Andriţoiu.

Totuşi, există mai multe raţiuni care, acum, în faza agricolă, determină şi o lărgire nemăsurat mai mare a orizontului natural în comparaţie cu precedenta fază vînătorească. Printre aceste raţiuni, poate fi consemnată, în primul rînd, fixarea muncii într-un cadru *stabil* al naturii, care, astfel, se impune mai uşor percepţiei umane. Urmează apoi dependenţa plantei cultivate de variaţia diferiţilor alţi factori naturali, care cer deopotrivă cea mai atentă scrutare. În sfîrşit, agricultura apare în momentul tardiv cînd se stabilesc noi relaţii, de afecţiune cu natura, ceea ce permite o mai intensă pătrundere intuitivă a frumuseţilor sale decît în precedenta fază a vînătorii (în care această natură era privită ca o vrăjmaşă primejdioasă). De aceea, concomitent cu aspectele limitate la izolatul produs agricol, — aspecte de tipul recentului citat homeric — apar şi marile imnuri adresate puterilor naturale, unde am văzut că se desfăşoară tablouri ample, cu grandioase asociaţii metaforice. Totuşi, şi asemenea expresii se leagă la origine de un obiectiv utilitar-economic. Numai că ele nu mai ţin de o natură-obiect, care *constituie* hrana, ci de o *natură-subiect,* precum soarele, Nilul (sau alte ape), focul, glia etc., care, prin virtuţile lor energetice, *prepară* această hrană. În oricare din cazuri, deci, motivul natural în lirică nu poate ieşi, la început, din cercul determinării lui economice.

Abia cu mult mai tîrziu şi dintr-un unghi de vedere citadin — în care se integrează, printre altele şi principiile medicinei hipocratice — natura va căpăta o altă funcţiune, aceea de reconfortare fizică şi morală. Ea nu va mai atrage asupră-i o observaţie strictă şi delimitată, de unde să reiasă, cu plasticitate, cîteva din aspectele sale obiective, ci îşi va topi componentele pe un plan de ansamblu pitoresc, din care se filtrează efecte melodice. Întregul cadru va crea o întremătoare şi stenică atmosferă muzicală, o fluiditate calmă de fîşîiri, de murmure, de picurări cristaline. Aşa se prezintă, bunăoară, următoarele versuri ale filozofului Platon :

Lin lîngă pinul alpin, umbritor şi cu limbi foşnitoare
Fă-ţi, călătorule drag, un popas, căci sub brizele mării
Curge-un izvor cîntăreţ, cu plăcute volute de flaut,
Unge-ţi cu cîntecul lui ostenelile genelor tale. [1]

[1] Traducere de Dimos Rendis şi Al. Andriţoiu.

Natura, în ipostaza ei de melodie adormitoare pentru omul obosit sau pentru cel zbuciumat sufletește, căpătase încă dinainte notele unui rafinament superior la Safo :

Blînd zefirul mîngîie unda rece,
Printre crengi de măr coborîndu-și zvonul,
Iar din vîrf ce-și tremură frunza molcom,
Picură somnul. [1]

O fină unduire muzicală a naturii ajunge să fie identificată cu reflexul deopotrivă de fin al reacțiunii organice prin care răspunde omul la atingerea ei. Astfel, zefirul, coborînd susurător printre frunze, apare ca însăși profectarea obiectivată înafară a *somnului* — principiu ce alunecă de sus dintre crengi și pătrunde ființa printr-o infiltrare dulce și adînc subtilă. Se constituie, astfel, o atmosferă de calm edenic, legănător, unde toate lucrurile mîngîie, picură, tremură imperceptibil, într-un nimb de vibrații ce încununează tăcerea împăcării desăvîrșite.

O privire care în aparență reînvie aspectele legate de funcțiunea economic-utilitară a naturii, dar în fond continuă cu și mai mare amploare cultivarea ei ca mediu delicios de reconfortare fizică și morală, cuprinde poezia idilică, lirica bucolică. Ea se aplică tot asupra vechiului sector natural al muncii, unde, însă, lucrurile, deși observate cu aceeași rigoare plasticizantă, își moaie totuși contururile în atmosfera muzicală a repaosului adormitor. Iată un exemplu din prima *Bucolică* a lui Virgiliu :

Da, aicea, lîngă gardul viu de sălcii
Care-ți răzorește cîmpul de pămînturi megieșe,
Unde vine dinspre Hybla roi de-albine să culeagă
De pe mîțișori nectarul, te-o cuprinde aromeala
Legănat de-ușorul zumzet. De sub aste stînci înalte
Va ajunge pîn'la tine zvon de cîntece, cu care
Umplu vălurit văzduhul lucrătorii de la vie. [2]

Din cadrul naturii vedem evocată nu munca de țară, ci complementul ei hedonistic, realizat din armonii auditive. În ultimă analiză, efectul apare identic aceluia din ilustrările precedente. Ca și zefirul foșnitor al lui Safo, zum-

[1] Traducere de Simina Noica.
[2] Traducere de Lascăr Sebastian.

zetul de albine al lui Virgiliu face să te cuprindă „aromeala". La aceasta vor contribui și acele unde răzlețe de coruri depărtate, venite de la vie, ale căror ecouri sînt prinse de peretele sonor al stîncilor *(de sub aste stînci înalte)*.

Dar dacă, în ilustrarea precedentă, desfătarea dată de ambianța naturală mai poartă încă într-însa urmele îndeletnicirilor agreste — ale apiculturii și viticulturii — într-alte tablouri se uită cu totul de orice muncă, și se proiectează natura sub chipul unei nesfîrșite sărbători a tihnei. Iată un exemplu tot din *Bucolicele* lui Virgiliu (V) :

Fie
Că ne-om așeza sub aste nestatornice umbrare
Legănate-ncet de Zèphiri, fie c-om intra sub bolta
Peșterei de colo. Uite, ce frumos e căptușită
De sălbatecele vrejuri și ciorchinii lauruscăi. [1]

În acest cadru, unde intuiția însorită, translucidă, a *frunzei* sau *frunzișului*, țese parcă acea amintire a unei fericiri fragede, demult pierdute sau numai visate, se reevocă închipuitele momente mitice ale doritei euforii continui. Este ambianța naturală unde, în acord cu starea pe care ea o trezește, se desfășoară cîntecele și poveștile păstorilor, sub chipul unei mutații în prezent a îndepărtatei vîrste de aur.

În toate exemplele evocate pînă acum, ale mediului natural cu funcțiune liniștitoare și reconfortantă, se evocă numai cîte un colț discret de natură, învăluit, însă, într-un fel de atmosferă inefabilă, într-o intimă *aură* a sa. Această aură creează un climat savuros de repaos și de fericire calmă, climat care poate fi cu atît mai intens gustat cu cît el nu se împrăștie, ci se adună într-un spațiu natural restrîns. Zona limitată are, însă, o perspectivă liberă și deschisă, ca o fereastră magică, îndreptată către o lume pură, de surprize și delicii, asemenea celora din vise, de unde viața nu iese niciodată istovită. De obicei acel spațiu, cu aura sa respectivă, se alege sub ramurile unui copac, ale unui pin la Platon, ale unui măr la Safo, ale unui fag *(sub bolta desei frunzături de fag)* la Virgiliu. La acesta din urmă se mai poate extinde și la un mic grup

[1] Traducere de Lascăr Sebastian.

de arbori, gardul viu de sălcii, sau la golul iarăşi limitat al unei bolte de peşteră cu vegetaţie agăţătoare.

Este, deci, viziunea mică a unei naturi-grădine, unde farmecul nu se realizează în explorarea ei curioasă, ci în bucuria simplă pe care o dă umbra vreunuia din copacii parcului sau din pomii livezii. Aşa se prezintă tipica viziune naturală la greco-latini şi poate şi la popoarele din Mediterana Orientală. Astfel, în cartea biblică a *Facerii,* viziunea *raiului* este tot aceea de *grădină,* unde de asemenea elementul arboric şi cel acvatic — situate într-un spaţiu limitat, cu un pom la mijloc — deţin cu exclusivitate atribuţia de a sugera desfătarea supremă. O asemenea viziune s-a înrădăcinat atît de puternic în lumea greco-romană — matricea în care s-a universalizat şi de unde s-a difuzat *Biblia* — tocmai fiindcă noţiunea şi termenul respectiv (*parádisos* — grădină) aminteau acelui mediu imaginea naturală cea mai apropiată de închipuirea paradisiacă.

Expresia tipică a unui cadru de cultură nu înseamnă, însă, şi expresia sa unică. Există la greco-latini — desigur, mai puţin — şi deschiderea unei perspective către spaţiul atmosferic şi astral, însoţită de intuiţia frenetică a unei naturi vaste şi cuprinzătoare. Aşa apare ea, bunăoară, în corul liric al *Norilor* din comedia omonimă a lui Aristofan :

Să se ridice, o, bune, eterne surori,
sus, trupul de aburi al nostru, uşor, răcoros, dus de vînturi,
mult peste-ntinderi de mări zgomotoase
şi peste piscuri de munţi păduroşi,
şi de acolo de sus să privim către capătul lumii.

. . . . . .

Ochiul cel mare al cerului iată-l, în faţă ni-e,
el inundînd cu lumini plăsmuirea. [1]

Această plutire sublimă a norilor peste întinderi necuprinse ne introduce dintr-o dată în cu totul alt registru al naturii decît acela pe care l-am frecventat pînă acum. Şi totuşi, în afară de *trupul nostru de aburi,* împreună cu restul versului, corul *Norilor* exprimă marile coordonate naturale, trecute prin aprecierea unor concepte mentale, iar nu

[1] Traducere de Demostene Botez şi Ştefan Bezdechi.

printr-o intuiție concretă și individualizată. Expresii ca *eterne surori, mări zgomotoase, capătul lumii, plăsmuirea* nu relevă mai mult o natură *gîndită* decît una *văzută*, o natură mai mult de noțiuni decît de intuiții vii și directe. Faptul nu vrea să spună că, prin aceasta, versurile ar fi mai puțin admirabile, ci numai că ele comunică altceva decît puternica senzație nemijlocită, pe care am întîlnit-o în micile viziuni naturale ale lui Platon, Safo, Virgiliu.

Pentru a afla în vechime asemenea intuiții directe și sugestive, aplicate la planul mare al naturii, trebuie să ne adresăm altor genuri decît celui liric sau să ne deplasăm către lirismul răsăritului depărtat. În această zonă se poate riguros distinge tipul liric indian de cel chinez. În vederea unei confruntări mai adecvate, de unde să reiasă specificul variat al noului registru vom folosi același motiv natural din exemplul lui Aristofan, adică atmosfera norilor, a ploii, a umidității aeriene și a efectelor sale.

Ne vom opri mai întîi la exemplul indian, pe care ni-l oferă Calidassa în prezumatul său poem descriptiv *Ritu-samhara (ciclul anotimpurilor)* și anume fragmentul care evocă *Anotimpul ploios*. Poetul reușește să creeze o poezie grandioasă nu pe bază de concepte dimensionale, ci pe calea unui tablou invadat metaforic de elementul concret și intens palpabil, într-o atmosferă de factură bogată, planturoasă și viu dinamizată de revărsări năvalnice. Ea nu dă loc numai unei sugestii de împrospătare răcoroasă, ca plutitorul cor al *Norilor* aristofanici, ci și de fecunditate adîncă, răscolită, clocotitoare. Iată prima strofă, care se descarcă zgomotos, ca un semnal detunat din alămuri puternice, într-o adevărată desfășurare imperială de pompă uranică :

Ploiosul timp, de-ndrăgostiți chemat,
Cu gong de tunet a sosit prin nor,
Greoi trecînd ca elefantul beat
Cu fulgere-n alai strălucitor. [1]

La Aristofan, deși perspectiva se deschide cuprinzătoare, singurul indiciu concret dintr-însa evocă totuși acea viziune mică a naturii, proprie poeziei greco-latine. În corul său, trupul norilor e „ușor, răcoros dus de vînturi", însușiri

[1] Traducere de Eugeniu Speranția.

ce evocă aceeaşi atmosferă lină, de tihnă, de răcoare odihnitoare, parcă văzută de sub copacul lui Platon, al lui Safo sau al lui Virgiliu. La Calidassa, însă, şi elementul concret, individualizat, care se îngrămădeşte neîncăpător în tot cadrul, apare uriaş, tumultuos, greu şi dens, stîrnitor de nenumărate asociaţii metaforice, cu sugestii fremătătoare de fecundare cosmică :

Acopăr norii cerul împrejur
Ca nişte nuferi vineţi ce scînteie,
Şi roiul lor e-acum ca plumbul sur,
Dar şi mănos ca sînul de femeie. [1]

Pe cînd la Aristofan norii se supun docili vîntului, care-i poartă în voie, aci ei se instalează temeinic în atmosferă, fixîndu-se pe tot rotundul ei (*acopăr... cerul împrejur*). Ei nu mai au „trupul de abur", ci se identifică grei ca „plumbul sur", şi, deci, rezistenţi la mişcările atmosferice.

Poetul intră, însă, şi mai adînc cu intuiţia în coordonatele aceluiaşi fenomen natural. Prin două comparaţii strălucite, el îi smulge din rădăcini şi-i aduce la lumină aproape tot bogatul tezaur de resurse intuitive, adică pe de o parte culoarea, ponderea masivă şi mişcarea norilor, iar pe de altă parte ţesutul şi reliefurile lor mobile. Prima imagine este *greoi trecînd ca elefantul beat.* „Elefantul" evocă admirabil culoarea cenuşiu-plumburie a norilor apropiaţi de pămînt, culoare purtată de un corp mare şi îndesat, la care atributul *beat* adaugă în context acea impresie de urnire capricioasă şi imprecisă a unor făpturi sau mase greoaie. A doua imagine, *mănos ca sînul de femeie,* sugerează voluptuoasele reliefuri umflate ale norilor, legate, ca şi sînul, de aceeaşi generoasă ţesătură spongioasă sau aparent spongioasă, îmbibată de licorile vitale ale hrănirii. Iată cît de bogate determinări concrete se organizează în viziunea lirică indiană prin intuiţia vie, individualizată, a unui tablou mare din natură.

În sfîrşit, descărcarea norilor, mutaţia substanţei lor pe pămînt, acţionează printr-o creştere torenţială a apelor. La sugestia de hrănire se adaugă acum şi sugestia de fecunditate a naturii, care, în aspectele ei dezlănţuite, evocă imagini de paroxism orgiastic :

[1] Traducere de Eugeniu Speranţia.

Smulgînd din mal copaci, torentul creşte
Curgînd cu-nvierşunarea sa vrăjmaşă,
Şi-n marea largă se rostogoleşte
În furii de femeie pătimaşă. [1]

Cadrul imens al naturii luxuriante palpită tot de mişcări vii şi frenetice. Proporţia dimensională a aspectelor sale este pe aceeaşi măsură cu dinamismul propulsor ce le agită. Un gigantism de mase se acordă cu un gigantism de forţe. La acelaşi grad în care *torentul creşte* şi marea e *largă,* se ridică, pe plan motoric, actul furtunos al *smulgerii* şi acela al *rostogolirii.* Acest acord între coordonate deopotrivă de excesive se absoarbe în unitatea unei vitalităţi uriaşe, care face ca, în natura privită prin optica liricii indiene, totul să fie plin, mult, mare, fecund, dezlănţuit, şi în continuă creştere efervescentă.

Cu totul altfel se va profila peisajul liricii chineze, de unde vom alege, pentru început, tot un cadru fluvial. Este vorba, însă, nu de o ploaie care aduce germinaţia colosală şi perpetuă din natura Indiei, ci de una lacunară, de toamnă posomorîtă, care, într-un complex sugestiv, foarte apropiat de cel modern, sapă un corespunzător pustiu şi în suflet. Ne referim la prima strofă a unei poeme de Du-Fu :

De-acum porneşte ploaia-ntunecoasă !
O, parc-ar plînge vremea cea frumoasă
Înaltul cer ! Vin umbrele. De-acum
Ne-nvăluie tristeţea ca un fum. [2]

Este aceeaşi tristeţe romantică din secolul trecut, intensificată apoi în lirica unui Verlaine sau a unui Bacovia, prin asocierea ei cu motivul ploii de toamnă tîrzie. Faptul se leagă originar de menţionata sensibilitate meteorologică a liricii chineze, cu consecutiva ei acţiune asupra nervilor care, prin variabila lor atingere, creează o întreagă gamă de stări dispoziţionale. De altfel, pasiunea faţă de planul şi jocul atmosferic, deci faţă de mediul cel mai rarefiat al naturii, se înscrie şi într-o altă caracteristică chineză, opusă Indiei. Pe cînd în poemul lui Calidassa zona impalpabilă a atmosferei se află aproape cotropită de cele mai grele,

[1] Traducere de Eugeniu Speranţia.
[2] Traducere de Eusebiu Camilar.

mai dense şi mai carnale sugestii telurice, la Du-Fu, dimpotrivă, însăşi scoarţa pămîntului pare vidată de miezul său medular şi de toată ponderea sa gravitaţională, primind ceva din vacuitatea sau din pustiul văzduhului ce-o învăluie Senzaţia de *plin* care aproape geme de încărcătură, din viziunea naturală a Indiei, cedează locul unui *gol* tot atît de acaparant dacă trecem în China. Constatarea nu se limitează, desigur, numai la sfera lirismului, ci se extinde şi asupra altor domenii, bunăoară a concepţiilor opuse din plastica ambelor ţări.

Menţinîndu-ne, însă, la lirică, vom mai prezenta încă un exemplu, ceva mai extins, din Du-Fu, unde golul peisajului se condiţionează reciproc cu amintitul pustiu sufletesc :

Departe ziua piere, pe după munţi, în Vest
Şi tristă e cîmpia şi-i trist amurgu-acest !
E mohorît văzduhul şi-i neagră apa-n vad,
Şi ultimele frunze de toamnă cad, şi cad.

Tăcut stă cocostîrcul, departe, solitar,
Perechea-i dusă-n vînturi, şi-aşteaptă în zadar.
Tîrziu. Pustie seară. Şi corbii croncănesc,
În negre rotogoluri în vînturi se opresc.

Străbat încet cîmpia cu lacrimile-n gît,
Şi urcă luna albă pe cerul mohorît. [1]

Aci nu atît atmosfera de tristeţe este aceea care ne solicită interesul cel mai apropiat, fiindcă poetul foloseşte elemente prea directe şi prea vizibile — am spune, şi prea facile — ca s-o realizeze. Ne apare firesc ca, manevrînd termeni, precum *trist, negru, pustiu, mohorît, corbi, lacrimi,* să se creeze aproape de la sine, şi fără nici un efort, o asemenea atmosferă. Ceea ce ne interesează este un factor mai adînc, subjacent, pe care se grefează toată această recuzită verbală a tristeţii.

Este anume vorba de o formidabilă intuiţie retiniană — şi desigur nu numai retiniană — a *golului* din natură. Poetul modulează infinit de variat acest element în viziunea sa naturală. În primul rînd, sugestia golului se realizează printr-o adevărată orchestraţie de *absenţe :* ziua

[1] Traducere de Eusebiu Camilar.

părăseşte cîmpia, frunzele părăsesc copacii, perechea cocostîrcului şi-a părăsit tovarăşul. Toate exprimă o serie de lacune necompensate, de corpuri şi de imagini ieşite din cîmpul vizual, al căror volum dezlocuit rămîne vacant. Este un fel de eclipsă a *plinului* şi a *întregului,* favorizată, în speţă, de motivul toamnei tîrzii. În al doilea rînd, imaginile nu se asociază întreolaltă, ci se proiectează izolat pe un fond vid. Astfel, cocostîrcul stă departe, solitar, fără nici un context peisajistic, ceea ce îl face să pară profilat pe nimic, corbii nu se împletesc într-un lanţ de imagini cu copacul desfrunzit, ci se rotesc detaşaţi în pustiul vînturilor, luna urcă şi ea într-un spaţiu mort. În desenul peisajului se imprimă, astfel, ceva din golul unei harte cereşti, unde constelaţiile apar izolate şi presărate la distanţă unele de altele. În sfîrşit, la o asemenea configuraţie se mai ajunge şi prin tehnica specială a stilului, printr-un eliptism sintactic. Întîlnim, astfel, izolarea cuvintelor cu un conţinut de mare intensitate, cuvinte care nu se mai asociază formal în fraze. *(Tîrziu, Pustie seară).* Toate aceste trăsături conferă peisajului liric chinez nebănuite resurse sugestive.

Pînă acum am privit natura, în ipostaza de obiect al atitudinii omului, care se situează faţă de ea ca subiect. Relaţia presupune, deci, două realităţi distincte şi reciproc extrinsece. Totuşi, omul nu stă numai în faţa naturii, ci se şi integrează într-însa. Fiinţa umană poate fi şi ea privită printre componentele naturale, adăugînd, astfel, şi corespunzătorului sector liric o notă nouă. De fapt, am şi întîlnit pînă acum atîtea expresii poetice în care se descrie şi se elogiază frumuseţea fizică omenească. Asemenea expresii nu se integrează, însă, în lirica naturii, ci, cel mai adesea, în aceea a iubirii. În aceste cazuri, figura omului, deşi văzută ca obiect, se detaşează totuşi de ceea ce constituie obiectul naturii propriu-zise, pentru a se supune altei categorii de receptivitate, în care intuiţia imaginii nu mai este un scop în sine, ci doar un simplu vehicul al dorinţei. Omul, însă, sub aspectul formelor plastice, al graţiei ritmice sau al luminii pe care i-o absorb contururile, poate fi de asemenea privit în sine pentru a bucura privirea ca şi celelalte componente încîntătoare ale naturii. Dacă în sculptura greco-latină, fiinţa umană se află scrutată cu atîta intensitate, ca simplă expresie a frumuseţii naturale, fără vreun alt subton intenţional, ne-ar veni

greu să concepem ca, în această calitate, ea să nu fi intrat şi în cîmpul magnetic al unei atitudini lirice, sensibilă la armonii vizuale. De aceea, nu putem încheia capitolul fără a-i anexa şi acest ultim sector.

Motivul făpturii omeneşti, privită ca natură, a solicitat, într-adevăr, pe unii poeţi de seamă, cum ar fi Bachilide, Teocrit, Horaţiu, Ovidiu, şi încă pe mulţi alţi lirici din antichitatea greco-latină. Din rîndul acestora ne vom opri cu ilustrarea la Herimon, poet grec din veacul al V-lea î.e.n., a cărui viziune rafinată, îndreptată către aspectul uman, ne aminteşte prospectiv subtila optică de transfigurare a unora din pictorii impresionişti, mai cu seamă a lui Renoir. Iată un exemplu în care restul naturii proiectează un fel de lumină de regie, parcă intenţionat dirijată ca să sporească efectele frumuseţii omeneşti :

Sub slaba lucoare de lună, culcată,
cu pieptul deschis, şi umerii-afară
stătea o femeie. Veşmîntul cu gust
al celei de-a doua, în dans se deschide
ca, printre lumini indecise, s-o lase
mai goală decît în picturi. Şi ce alb
se joacă culoarea, din ea, cu ce-i negru ! [1]

Natura umană se află aci văzută sub specia artei, mai cu seamă a picturii, la care am şi surprins într-unul din versuri aluzia directă a poetului. Figurarea omenească rezultă ca un simplu efect al jocului de lumini, de umbre şi de nuanţe, aşa cum ar putea fi înregistrat, la rîndul său, oricare alt aspect natural. Totuşi, specificul uman se precizează ca atare printr-o ireductibilă noblеţe a formelor şi mişcărilor.

În partea finală a poemului, această noblеţe atinge un grad atît de înalt al graţiei, încît intră în registrul transfigurării hieratice, registru purtat parcă de o adiere uşoară, plutitoare, evanescentă :

Iar altele vag se-atingeau, se-aplecau
pe dese tufişuri de cimbru, aducînd
pansele ciudate cu negre potire
şi galbene flori cu nervuri aurii.
Supli grumaji şi nutriţi cu răcoare,
întinşi şi frumoşi pribegeau prin cîmpii. [2]

[1], [2] Traduceri de Dimos Rendis şi Al. Andriţoiu.

În tot poemul versurile își revarsă muzica, lent dar fără oprire, unul într-altul, asemenea unui desen realizat dintr-o singură linie continuă, ale cărei încrețituri se închid neforțat în abia bănuite contururi filigranate. Figura umană își pierde forma — de altfel, vagă încă de la început — și se topește pe nesimțite în mișcare dansantă, din al cărei ritm vălurit nu se mai disting decît grumajii „nutriți de răcoare". Acest exemplu, și încă multe altele ne relevă că ființa umană, văzută ca aspect natural, poate înălța creația lirică la același nivel artistic ca și oricare din celelalte expresii intuitive ale naturii.

Trebuie, acum la urmă, să precizăm că n-am semnalat toate formele și varietățile oferite de acest bogat tezaur al literaturii vechi, ci numai pe cele lirice, sau care se detașează independent din contextul altui gen, cum a fost cazul cu corul *Norilor*. Elementul natural apare deopotrivă de expresiv și în opere poetice cu caracter didactic sau epic. Negreșit că, și în asemenea circumstanțe, evocarea naturii este tot lirică, însă lirismul ei se subordonează intenției de-a fi mai temeinic pătrunsă o doctrină sau o acțiune, ca în speța lui Lucretiu din *Poemul Naturii* sau a lui Virgiliu din *Eneida*. De altfel, chiar și din lirica propriu-zisă am omis multe aspecte. Am crezut, însă, că, în ultimă instanță, ele se integrează tot într-unul sau altul din sectoarele acestui capitol, care a căutat să cuprindă ultima dintre temele majore ale liricii.

LIRISMUL SATIRIC

Moduri de manifestare

Faptul că lirismul are la bază o atitudine subiectivă cuprinde numai o constatare globală şi nediferenţiată. Subiectivismul, care se manifestă prin dominanta unei participări personale de ordin afectiv, comportă, la rîndul său, două sensuri opuse, de atracţie şi de repulsie, de apropiere şi de depărtare, de simpatie sau iubire şi de antipatie sau ură. Cele mai multe din expresiile lirice privite pînă acum ilustrează numai primul gen.

Excepţie fac doar acelea pe care le-am însumat în rubrica „Omul şi societatea în cadrul lirismului individual". Dar şi aici excepţia este numai parţială, neputînd, deci, să definească acest sector în mod categoric. Antipatia profeţilor faţă de instituţiile statale sau de societăţile cărora le anunţă pieirea îşi împarte sfera de acţiune cu simpatia faţă de acelea cărora le anunţă salvarea. La poeţii antirăzboinici, combaterea războiului, ca un execrat fenomen inuman, se situează în corelaţie cu susţinerea şi cu apologia păcii, care serveşte adesea drept titlu poemelor lor. În lirica patriotică, aversiunea faţă de eventualii sau efectivii vrăjmaşi agresori se vede nemăsurat depăşită de sentimentul iubirii de patrie. În sfîrşit, posibila indignare faţă de tiranul care a provocat poetului durerea exilului, se pierde cu totul în acuta sfîşiere a despărţirii şi apoi a nostalgiei faţă de locurile sau fiinţele îndrăgite.

Aşadar, un sentiment de aversiune exclusiv şi, ca atare, cu titlu definitoriu, nu am întîlnit la nici una din speciile studiate pînă acum. Este, de altminteri, firesc ca agenţii *afectivi* din om să corespundă mai degrabă *afecţiunii* decît contrariului ei. De aceea şi tonul care ocupă cel mai mare volum în atitudinea lirică este acela solicitat de puterea atracţiei şi a simpatiei. O asemenea constatare, cu totul elementară, nu ne îndrituieşte însă să trecem cu vederea şi forma opusă a acestei atitudini, care, deşi, în mai redusă măsură, există totuşi şi ea, aşa cum ne-au şi

relevat motivele reiterate mai sus. Am văzut, însă, că acele motive nu apar destul de concludente, fiindcă ele intră în determinări mai largi, care fac loc şi celeilalte poziţii afective. În capitolul de faţă va fi, însă, vorba nu de simple expresii lirice ale aversiunii, ci de specii cu caracter exclusiv, care nu admit decît asemenea expresii. Pe această cale se va completa tabloul formelor şi sensurilor lirice la popoarele vechi.

În îndepărtatul lirism colectiv, cu afectele sale atît de violente, sentimentul repulsiei se exprima cel mai adesea prin ură. Iar concretizarea acestei simţiri avea drept obiectiv nu mai puţin decît moartea năprasnică a persoanei sau grupării detestate. Faptul se poate surprinde în cîntecele războinice, în bună parte din cîntecele magice, ba chiar şi în unele bocete, cînd cel dispărut fusese asasinat, ceea ce reclama uciderea făptaşului de către rudele rămase în viaţă. În lirismul colectiv, deci, atitudinea subiectivă a aversiunii se manifesta în formele sale cele mai radicale şi, totodată, cele mai rudimentare.

În mai tîrziul lirism individual, tot acest registru negativ devine cu mult mai fin, mai variat şi mai nuanţat. Ar fi inexact şi iluzoriu să se spună că în acest timp *ura* a dispărut. Dimpotrivă, mutîndu-se de pe planul unui ritual sau numai al unui delir colectiv, în care acest sentiment se alimenta prin contagiune şi amplificare, ea se intensifică acum nemăsurat, fiind nutrită şi dezvoltată de factorul intrinsec şi conştient al individualităţii. Însă mijloacele ei nu mai sînt aceleaşi. Apar sugestive, deşi adeseori discutabile, ideile lui Nietzsche despre societăţile civilizate numite de filozof „corupte". Nietzsche surprinde tocmai felul în care transmite şi se continuă ura în aceste societăţi. „Acum cruzimea s-a afinat — spune el — şi formele ei mai vechi trec drept lipsite de gust ; însă rănirea şi torturarea prin cuvînt şi privire atinge în aceste epoci... (de civilizaţie — n.n.) cea mai înaltă dezvoltare". Oamenii care aparţin acestei epoci „sînt maliţioşi şi clevetitori ; ei ştiu că mai există şi alte specii ale crimei decît acelea prin atac sîngeros şi neaşteptat" [1]. Trecînd peste atitudinea lui Nietzseche, care condamnă noul fel de cruzime, preferînd brutalitatea primitivă, consemnăm ca valabilă observaţia sa, aducîndu-i, însă, corectivul că, în cadrele

[1] Fr. Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, în *Nietzsches Werke*, Bd. V, Leipzig, Naumann, 1900.

lumii civilizate, cruzimea prin cuvînt apare adesea justificată atunci cînd exprimă o revoltă generoasă și legitimă.

Un asemenea cuvînt, încărcat de pasiune repulsivă, poate să evolueze pe o întreagă gamă de nuanțe, în obținerea marei expresii lirice. Vom privi întîi gradul său cel mai violent, acela care realizează viziunea unei adevărate transfigurări negative. În aceste cazuri, adversarul vizat se află în *efigie* desființat ca om, și redus la vreuna din speciile inferioare ale animalității, plecîndu-se totuși de la îngroșarea unor trăsături reale ale sale. Se capătă, astfel, viziunea diformă, grotescă, a *caricaturii,* așa cum am și întîlnit o schiță a ei în profeția lui Ezechiel, care-l reduce pe faraonul-zeu la făptura lacomă și respingătoare a crocodilului.

În antichitatea greco-latină, caricatura ajunge la forme și mai dezvoltate. În această privință, tot Aristofan atinge factura cea mai simplă și mai originală a genului. Fantezia sa lirică, cu totul detașată de redusa țesătură dramatică a comediilor sale, rămîne neîntrecută sub raportul capacității de reducție animală a persoanelor detestate. Cîteodată nu e vorba de persoane anumite, ci de întregi categorii sociale sau profesionale, cum ar fi aceea a *heliaștilor* sau a interesaților judecători improvizați, care conduceau la Atena procesele publice. Avînd în mînă *stilul,* în care scriau condamnările, ei apar sub specia *viespilor,* temute pentru acele lor înveninate. De cele mai multe ori însă, invectivele sale vizează cîte o singură persoană, de obicei cu un rol în viața publică. Așa sînt dramaturgii lipsiți de talent Morsimos și Melanthios, văzuți de asemenea sub specia animală (în comedia *Pacea*) :

Și amîndoi doi monștri mîncăcioși,
Doi ulii de pradă amîndoi ei sînt. [1]

O culme a fanteziei, propulsată de resentimentul său feroce, are loc atunci cînd reducția la treapta viețuitoarelor inferioare nu mai evocă un tip zoologic existent ; în asemenea cazuri el închipuie o specie imaginară, combinată din trăsăturile cele mai respingătoare — nu numai de ordin vizual, ci și auditiv sau olfactiv — a mai multor animale deosebite. Iată, bunăoară (tot în comedia *Pacea*),

[1] Traducere de H. Mihăiescu și E. Camilar.

imaginea demagogului Cleon, ţinta atacurilor sale cele mai înverşunate.

...năprasnica fiară cu dinte de fier,
Cu ochi sclipitori şi iscoditori...
...avea un lătrat de torent ce aducea pieire,
Duhoare de focă, de dedesubt de măgar, şi de dos de cămilă...[1]

Dintr-un atare resentiment, în care, însă, pamfletul apare cu mult mai învăluit, se naşte şi prima fabulă din literatura greacă, aceea despre *uliu* şi *privighetoare,* inserată în *Muncile şi zilele* lui Hesiod. Basileii vremii, care îndeplineau şi funcţiunea de judecători, îşi află identificarea sub chipul unor lacome şi nedrepte păsări de pradă. Pretutindeni, caricatura se aplică la grupări sau personaje ale vieţii publice, cel mai adesea politice.

Fără să atingă acest registru deformat, există expresii tot atît de violente ale atitudinii repulsive, aplicate, de astă dată, nu la viaţa şi la relaţiile publice, ci la cele particulare. Faptul se leagă chiar de primele începuturi ale liricii greceşti din veacul al VII-lea î.e.n. Ca şi invectiva cu obiect din viaţa publică, şi aceea din viaţa particulară se poate adresa sau unei categorii întregi sau unei singure persoane. Pentru ilustrarea primului caz, ne vom opri la vestitul pamflet împotriva femeilor al lui Semonides din Amorgos (sec. VII î.e.n.). Am spus că acum nu se mai recurge la transformarea persoanei în imaginea animală, ci la prezentarea diferitelor trepte de degradare tot în limitele umanului. Dar dacă la Semonides din Amorgos nu mai există imaginea ca tare, există totuşi aluzia. O asemenea aluzie animală se grupează după diferite determinări negative înlăuntrul categoriei pe care el o atacă, amintind pe rînd mintea de „scroafă", de „căţea", de „măgăriţă", de „iapă", de „nevăstuică" sau de „maimuţă". Iată unul din multiplele exemple ireverenţioase ale poemei sale :

O alta are cap de măgăriţă
Şi, după huiduieli şi-ncrîncenare
Ascultă de bărbat, se ploconeşte,
Se-ascunde în cămară, se nutreşte,

[1] Traducere de H. Mihăiescu şi E. Camilar.

Mănîncă zi şi noapte tot ce-apucă,
Iar la amor nu are preferinţe
I-s tot atît de dragi necunoscuţii
Cît şi vecinii cunoscuţi prea bine. [1]

Întreaga poemă are un caracter de truculentă satiră populară, lipsită cu totul de eleganţă, ba chiar uneori vulgară, însă răscumpărată printr-o bogată sevă pitorească.

Spre deosebire de Semonides din Amorgoc, care, în aceste versuri, atacă o întreagă categorie a vieţii particulare, contemporanul său, cunoscutul liric grec Arhiloh, ne dă un exemplu de invectivă adresată unei singure persoane. Cu acest prilej el oferă şi una din primele ilustrări ale blestemului, am spune *laic*, adică acela care nu se mai leagă de originara sa funcţiune magică, ci reprezintă în speţă o simplă izbucnire temperamentală — nelipsită uneori şi de umor — izbucnire provocată de indignarea faţă de un prieten trădător ce şi-a călcat jurămîntul :

Ah, de te-ar prinde valurile-n fălci,
Iar tracii-mpletoşaţi să te primească
fără nimic pe tine,-n Salmidissa !
Să rupi din pîinea sclavului zgîrcită
şi-un roi de patimi mari să te cuprindă !
Ah, degera-te-ar gerul în carcase
şi-n giulgiu şi în alge, pe la ţărmuri
acolo în răscrucile de vînturi
să tremuri ca o javră ! Maxilarul
să-ţi clănţăne ! Dea cei din cerul slavei
să mi te văd cu ochii-n starea asta,
Că m-ai minţit, călcîndu-ţi jurămîntul
pe care mi l-ai dat ca bun prieten. [2]

Orizontul invectivei se reduce aci complet, restrîngîndu-se nu numai la o singură persoană, ci şi la un singur moment de contrariere din relaţia între doi oameni. Cum este şi firesc, atitudinea repulsivă din sfera vieţii particulare nu poate atinge ecoul larg şi semnificaţia pamfletului ce-şi fixează obiectivul în viaţă publică.

---

[1], [2] Traducere de Dimos Rendis şi Al. Andriţoiu.

Mai tîrziu, satira romană capătă un sens cu mult mai profund și mai cuprinzător. Ea depășește toate determinările de pînă acum, adică distincția dintre obiectivul public și cel particular, dintre invectiva adresată unui grup sau unei singure persoane. Satira are în vedere societatea luată în întregime, iar preocuparea ei principală devine viciul sau viciile respectivului mediu social. Aceasta nu înseamnă că ea ar corespunde totdeauna unei simple expuneri generale de idei moralizatoare. De multe ori, satira ia drept ilustrare tot o persoană sau o categorie de persoane, cu scăderile lor caracteristice, însă nu se oprește la ele, ci le utilizează numai ca date concrete pentru demonstrarea întregii corupții ce domnește la un moment dat în societatea romană, corupție ce se cere stăruitor combătută. Această atitudine se manifestă nu numai în genul constituit ca atare, ci străbate și în alte expresii lirice ale literaturii latine, unde, însă, își relevă aceleași trăsături. Bunăoară, la Horațiu, spiritul satiric, în sensul precizat mai sus, nu acționează numai în *satirele* sale propriu-zise, ci și în *epode,* și chiar în unele *ode.*

Iată, bunăoară, un fragment dintr-o epodă a sa, unde el se adresează acuzator *Romanilor* în întregime, vestejind irațională lor pornire fratricidă din timpul războaielor civile :

...Voi vreți ca Roma — cum parții au jurat-o —
Să piară de propria ei mînă.
Ca voi nu se sfîșie între ei nici lupii, leii :
Ei luptă totdeauna cu-alte fiare.
Și ce vă mînă ? Oarba mînie ? Vreo putere
Siluitoare ? Însăși crima voastră ?
Răspundeți !... Tac. Li-i fața lividă ; mintea lor
De uluire e încremenită. [1]

După cum se vede, poetul nu se referă la nici o persoană și la nici o categorie socială determinată. Această lărgime a obiectivului, care cuprinde o întreagă realitate de epocă, se amplifică în corespunzătoarea lărgime a reflecțiilor sale. Negăsind nici o explicație în natura umană sau în factorii ei psihologici de moment, care să-i dea cheia acelei enigmatice furori de autodistrugere, Horațiu își dă seama de

[1] Traducere de Lascăr Sebastian.

zădărnicia unei încercări de dezlegare a faptului. Ca atare, el merge mai departe, şi pune această ciudăţenie absurdă pe seama unui anume destin istoric, sub a cărui sentinţă neîndurată se zbate poporul roman.

Explicaţia, chiar dacă nu are în totul acoperire, rămîne nu mai puţin frumoasă sub aspectul valorii ei morale, prin asocierea dintre acuzarea prezentului cu o acuzare retrospectivă ; privind un fapt distilat în simbol, ce se pierde în noaptea originilor, Roma, care a căpătat viaţă pe cadavrul inocent al lui Remus, ucis de fratele său, devine de la început un loc blestemat, menit să şi piară prin repetarea amplificată a iniţialei crime fatale. Războaiele civile nu-şi află, deci, explicaţia în sine, în imanenţa vreunor mobile psihologice, ci ele sînt dictate dinafară, de un destin implacabil, care se vrea împlinit :

Aşa-i, o soartă crudă i-apasă pe romani
Să ispăşască-omorul dintre fraţi,
De cînd stropi pămîntul — nefast pentru urmaşi —
Nevinovatul sînge al lui Remus. [1]

Această încheiere introduce dintr-o dată poemul într-un registru mai complex. La început, atitudinea apare exclusiv critică, exprimînd cel mai crunt dispreţ, acela ce-i situează pe oameni mai prejos de animale — de lupi şi de lei — ceea ce face să se depăşească în ordinea inferioară chiar reducţia animală a caricaturii. În momentul de faţă, o dată cu explicaţia, s-a atenuat şi înverşunarea poetului. Intervine acum factorul tulburător al destinului, care osîndeşte poporul roman să expieze o vină originară. Totuşi, simţim că Horaţiu nu acordă aci romanilor o absolvire totală, în măsură să se reverse în acea compătimire trezită numai de vechea tragedie greacă. Poetul nu dă aci o ficţiune tragică, ale cărei elemente să fie toate depărtate într-un timp mitic şi, ca atare, obiectivitate. Dimpotrivă, sensibilitatea sa continuă să rămînă puternic izbită de caracterul *real* şi *prezent* al cruzimii, aşa încît încercarea finală de obiectivare prin explicaţia amintită şi prin difuzarea unei părţi din răspundere asupra trecutului culpabil, nu poate şterge în întregime impresia lăsată de prima parte a epodei.

[1] Traducere de Lascăr Sebastian.

Am spus că adesea, chiar şi atunci cînd satira romană vizează o anumită persoană sau o anumită categorie de persoane, nu se opreşte la ele, ci se raportează la cadrul general al corupţiei, din contextul căreia îşi alege exemplele. Acest cadru mai larg este supus şi el, la rîndul său, unor profunde reflecţii explicative. Sub toate aspectele enumerate mai sus, naiva şi aproape rustica invectivă împotriva femeilor, a lui Semonides din Amorgos, ar putea fi, bunăoară, comparată cu *Satira a VI-a* a lui Iuvenal, unde săgeţile poetului se îndreaptă împotriva aceleiaşi ţinte.

Mai întîi, satiricul roman nu atacă femeile în mod frust şi nediferenţiat, ci numai pe acelea din timpul său, şi care aparţin păturei suprapuse şi bogate. Aşadar, chiar de la început, fondul satiric se „etajează", necuprinzînd numai o unilaterală animozitate de sex, ci şi o animozitate de clasă, cu ecouri mai adînc semnificative. În al doilea rînd, poetul nu mai împarte femeile după diferite categorii de scăderi, ci atribuie toate viciile evocate — afectarea, luxul, capriciul dement, destrăbălarea, cruzimea, lăcomia, beţia, chiar şi crima — uneia şi aceleiaşi categorii, pe care o înfierează ; potenţialul satirei nu se mai împrăştie, deci, în multiple ochiuri separate, ci îşi concentrează zdrobitor loviturile asupra unui unic obiect. În sfîrşit, ca şi Horaţiu, el găseşte faptului constatat tot o explicaţie de ordin istoric, care ne introduce dintr-o dată într-un cerc de reflecţii şi de meditaţii cu caracter grav şi cu orizonturi larg cuprinzătoare, ceea ce lipsea cu desăvîrşire la Semonides din Amorgos. Chiar şi atunci, deci, cînd satira romană îşi particularizează obiectivele, ea se deosebeşte esenţial de expresiile satirice precedente.

Dintre trăsăturile ei noi, revenim la acele reflecţii largi de ordin istoric, care însoţesc uneori observaţiile critice ale poetului satiric, şi care, deşi nu se întîlnesc totdeauna, ni se par totuşi alcătui elementul cel mai preţios al genului. În *Satira a VI-a* a lui Iuvenal, o asemenea explicaţie cuprinde, — ca şi aceea din epoda lui Horaţiu — tot o referinţă la istoria Romei. Ea nu mai prezintă, însă, nuanţa horaţiană, care vede tot răul legat de un blestem cu rădăcini protoistorice şi legendare, ci se orientează către raţiuni mai precise, de ordin etico-economic. Roma cea primitivă şi săracă, susţine el, îşi funda toată forţa în virtute şi în muncă cinstită, calităţi care constituiau şi

podoabele de preţ ale femeii romane. Intervin, însă, între timp marile cuceriri care aduc bogăţia. Popoarele spoliate se răzbună, livrînd, o dată cu comorile ce le aparţineau, toată corupţia şi tot cortegiul lor de vicii, cu care romanii se văd încubaţi iremediabil, pregătindu-şi astfel calea pieirii. Vom reproduce respectivul pasaj din *Satira a VI-a :*

Vreţi să ştiţi de unde vine toată-această stricăciune ?
Cinstea noastră latinească se păstrase-n vremi străbune,
Cînd în casele romane traiul nu era bogat ;
Ne fereau de desfrînare nopţi cu somnul măsurat ;
Mîinile-năsprite-n torsul lînii oilor toscane,
Hannibal în faţa porţii, valul oştilor duşmane,
Toţi bărbaţii sus pe ziduri, apărînd turnul Collin —
În zadar asupra Romei astăzi cerul e senin ;
Decît pacea fără cinste, vremea luptei e mai bună.
Am supus întreg pămîntul, iar pămîntul se răzbună !
Toate josnicele crime în desfrîu s-au zămislit ;
De cînd Roma e bogată, cinstea ei s-a năruit.
Valurile revărsate au purtat pîn' la coline
Sybarisul şi Miletul, Rhodosul, cetăţi străine,
Şi, încins cu foi de viţă, un Tarent destrăbălat
Ne-a adus dezmăţul lumii aurul neruşinat,
Mama viţiilor toate, bogăţia îmbuibată,
A-necat în lux dezmetic datinele de-altădată. [1]

După cum se vede, spiritul satiric roman se bazează, ca şi acela al profeţilor, atît pe o diagnoză a *decadenţei,* cît şi pe un fond de cunoaştere sau de experienţă istorică, de unde poetul caută să descopere cheia răului general, vestejit de el. De aceea, satira cuprinde în germene o primă filozofie a istoriei.

Pînă acum am privit atitudinea de aversiune şi de repulsie în exprimarea sa directă. Concomitent, însă, şi chiar la poeţii ilustraţi, ea s-a manifestat în tot acest timp şi pe calea învăluită a *ironiei.* În sensul ei etimologic de *prefacere,* ironia exprimă — cum ar face negativul fotografic în speţa imaginii — o judecată prin contrariul ei. Abia după o operaţie echivalentă copierii în fotografie, adică situării în lumina sensului adevărat, se surprinde tot sistemul inversării, după care ceea ce este în realitate negru apăruse alb mai-nainte şi viceversa. La cei vechi,

[1] Traducere de Tudor Măinescu şi Alexandru Hodoş.

ironia nu avea încă subtilităţile modernilor, la care o nuanţă imperceptibilă face să se ghicească adevăratul înţeles, infuz în expresia care (formal) afirmă un înţeles contrar. La antici, de cele mai multe ori, sensul se releva consecutiv, deci în afara expresiei simulate. Astfel, după ce, într-o primă parte a tiradei satirice, o persoană era lăudată, urma, într-o gradaţie savant calculată, tranziţia către partea ultimă a acelei tirade unde se preciza tocmai contrariul celor spuse mai-nainte.

În felul acesta, bunăoară, se vede atacat demagogul atenian Cleonim, de către un cor al *Păsărilor* din comedia cu acelaşi nume a lui Aristofan. De astă dată, optica transfiguratoare a marelui comic şi, totodată, liric grec nu mai recurge, pe cale *directă*, la o degradantă comparaţie animală, ci, pe cale *ironică*, la una apologetică vegetală. Cleonim este comparat cu un copac falnic, după care urmează precizarea sensului adevărat, ce neagă din temelii iniţiala imagine de măreţie arborică. Să urmărim, însă, direct, acel cor al *Păsărilor :*

Am străbătut în zbor minunăţii
Şi noutăţi în număr de nespus,
Şi am văzut destule grozăvii !
Pe-un loc aflat de Cardia departe
Un arbore ciudat spre cer se-nalţă,
Şi numele îi este Cleonim,
Şi este Cleonim bun de nimica,
Pe cît de mare e, e şi fricos,
Şi-n toată primăvara-nmugureşte
Tot odrăslind... pricini şi judecăţi. [1]

Se surprinde aci tehnica abilă prin care se trece de la un registru la altul. Procedeul este acela al aparentei coordonări omogene între judecăţi, procedeu prin care ruptura sensului se ascunde sub decorul formal al armoniei sintactice. Arborele se înalţă către cer, *şi* numele îi este Cleonim, *şi* acest Cleonim nu-i bun de nimic. Copula *şi* leagă totdeauna expresii seriale care relevă un acord semantic între ele. Dacă intervine o discordie în această armonie a seriei sintactice, coordonatorul *şi* cedează locul adversativului *dar*. Prin urmare, cînd cele două registre, adică al expresiei simulate şi al sensului adevărat, îşi

[1] Traducere de H. Mihăiescu şi E. Camilar.

identifică frontiera dintre ele, aceasta ar trebui să fie însoțită de instanța vamală a lui *dar*, urmînd, în speță, *dar este Cleonim bun de nimica.* În cazul acesta, însă, versurile și-ar fi pierdut ironia. Ele ar fi oferit o conectare sistematică a defectelor la calitățile persoanei respective, operație care le-ar fi deviat, însă, sensul în întregime. Prin ironia sa, care nu se putea decît astfel exprima, poetul a intenționat să arate că adevărate sînt numai defectele consemnate ulterior, pe cînd calitățile expuse la început se dovedesc fictive.

Această spărtură, care marchează granița dintre expresia ficțiunii — adică cea ironică propriu-zisă — și expresia interpretativă — adică a sensului real — se mai ascunde și pe altă cale decît prin voit greșita utilizare a copulei *și.* Iată un fragment din satira care închipuie înmormîntarea împăratului Claudiu, satiră inserată în *Apokolokyntosis* a lui Seneca :

Jeluiți pe bărbatul
Ce în stare a fost
Mai curînd decît toți
Să împartă dreptatea,
Ascultînd la proces
Doar o singură parte,
Mai adesea nici una. [1]

În una și aceeași frază, complinirea modală din a doua parte, construită în așa fel ca să întărească prin exemple concrete declarația apologetică a introducerii, în realitate o neagă. În mare parte, deci, ironia își cultivă efectele pe baza unei *inadecvări sintactice,* care ascunde sub un ton omogen spărtura dintre o primă afirmație fictivă, și cuprinsul imediat următor, unde se denunță acea ficțiune. După cum se vede, inadecvarea are loc între *topica* și *semantica* unei fraze, adică între coordonatele *afirmative* ale respectivei construcții, și sensul *negativ* pe care ele îl cuprind. Spre deosebire de invectiva directă, invectiva ironică, cu stilul ei de emfază apologetică, urmărește nu numai să acuze sau să înfiereze persoana atacată, ci să o și acopere de ridicol. Este vorba de acel ridicol similar poticnirii sau căderii într-o pășire solemnă, cum ar fi aceea pe treptele unui tron.

[1] Traducere de Eugen Cizek.

Prin ironie, care, în felul acesta, provoacă rîsul, specia satirică devine, pentru genul liric, ceea ce reprezintă comedia pentru genul dramatic. În multe cazuri am putea chiar spune că este vorba de un comic subiectiv, unde atitudinea ridiculizantă a poetului se exprimă direct, fără să rezulte exclusiv din obiectivarea sa în trăsăturile şi comportamentul personajului văzut în proiecţia scenei. Desigur, însă, că o linie de demarcare precisă, unde sfîrşeşte un gen şi începe altul, nu există. Bunăoară, *Satira a IX-a* (C. I.) a lui Horaţiu, aceea care va inspira *Supărătorii* lui Molière, se deosebeşte prea puţin de o comedie.

Expresia satirică rezultă mai marcat lirică în formele scurte ale genului, cînd impresia directă şi momentană a poetului se află imediat consemnată, fără a mai dispune de timpul necesar pentru elaborarea unei proiectări obiectivate. Este vorba, în primul rînd, de tardiva variantă ironistă a *epigramei,* aşa cum s-a văzut ilustrată de Marţial (sec. I. e.n.), ca un joc mobil şi scînteietor al spiritului, cu caracter spontan şi ocazional. Ca atare, epigramistul prezintă o natură extrem de receptivă, care reacţionează instantaneu la toate solicitările. Modul său de reacţiune este cel spiritual, însă o dispoziţie temperamentală atît de vie şi de multiplu absorbantă cuprinde desigur şi alte valenţe, în sensul subitei descărcări lirice care mobilizează reflecţia. Iată, bunăoară, chiar la Marţial exemplul uneia din aceste valenţe, valorificată în registrul fanteziei pure şi delicate :

O albină, încrustată într-un strop de chihlimbar,
Străluceşte, parcă prinsă în curatul ei nectar.
I-a fost vrednică silinţa de-un mormînt împodobit,
Ca şi cum această moarte singură şi-ar fi dorit.[1]

Mica poemă de faţă exprimă un alt gen de solicitare decît aceea care reclamă spiritul malitios al epigramei. Totuşi, are ca trăsătură comună *poanta,* rezultată, în ultimele versuri, din bogata ţîşnire a unei reflecţii spontane, pe care i-o prilejuieşte un dat al realităţii. Poema de mai sus ne descoperă, deci, că şi epigrama propriu-zisă se dezvoltă din matricea unui pronunţat fond liric.

Vom folosi următorul exemplu, fixat acum în registrul ironist :

[1] Traduceri de Tudor Măinescu.

Vrei să te măriţi cu Priscus, ca să-ţi faci în lume-un rost.
Paula, tu eşti deşteaptă, cum te ştiu şi cum ai fost.
Priscus, însă, nu te cere. Vezi că nici el nu e prost. [1]

Destul să existe un indiciu din realitatea socială, la care s-a surprins un colţ vulnerabil, pentru ca spiritul maliţios să-şi înceapă scurtul joc scînteietor, curmat brusc în ascuţişul unei poante. Desigur că la Marţial există şi glosări critice cu mult mai tăioase ; însă elementul dominant rămîne tot efectul spiritual, care adesea nici nu mai provine de la însuşirile insului atacat, ci doar de la fantezia reflexivă a poetului. Cît de străină rămîne persoana criticată de subiectivele resurse epigramatice, care se servesc de orice pentru a se aprinde într-o pîlpîire de moment, ne arată tot Marţial în următoarele versuri :

Poeţii vechi, spui tu, scriau mai bine,
N-admiri decît pe cei ce-n moarte zac.
Eu tot nu vreau să mor, oricît aş ţine,
Vecerra dragă, doar să-ţi fiu pe plac. [2]

Concluzia poetului e cu totul străină de obiectul său, fiindcă acel Vecerra n-a dorit, probabil nici un moment, ca Marţial să moară ; însă de pe treapta unui simplu pretext, improvizat ca premisă la un raţionament, poetul îşi lansează încîntătoarea jerbă spirituală.

Epigrama se întemeiază adesea pe jocuri de cuvinte, pe asociaţii paralele de idei şi, îndeobşte, pe un agrement formal, alcătuit dintr-o scurtă aşteptare, după care urmează imediat sclipitoarea surpriză a concluziei spirituale. Unele din trăsăturile epigramei se vor regăsi şi în acea specie lirică a popoarelor moderne, specie care nu intră în registrul satiric, ci numai dezvoltă arguţioase exerciţii verbale de inteligenţă, însă pe fondul unei teme afective — aşa-numitele *concetti* de mai tîrziu.

Atitudinea subiectivă a aversiunii sau repulsiei, cu toate nuanţele ei intenţionale şi cu toată varietatea sa de expresii poetice, completează tabloul formelor lirice, existente în cadrele de civilizaţie ale popoarelor vechi.

---

[1], [2] Traducere de Tudor Măinescu.

ASPECTE ALE GENULUI LIRIC LA POPOARELE MODERNE

DE LA PRIMELE MANIFESTĂRI PÎNĂ LA SFÎRŞITUL RENAŞTERII

Pentru a continua să urmărim căile de desfăşurare ale genului liric, este necesară fixarea cîtorva coordonate, care să ne lumineze noul cîmp de orientare.

Trebuie anume să precizăm cine duce mai departe firul lirismului în literatura universală, şi prin ce contribuţii. Am intitulat poate impropriu acest mare sector *„al popoarelor moderne"*. În fond e vorba numai de noile popoare din Europa, nu şi din celelalte părţi ale lumii, care n-au trecut prin cutremurul istoric încercat de continentul nostru în cursul mileniului întîi e.n. Dintre marile fenomene literare extraeuropene, acum se afirmă cu un suflu nou pe scena lumii numai literaturile arabă, persană şi, cu mult mai tîrziu, cea japoneză. Ele vor fi, însă, covîrşite de numărul mare al literaturilor moderne europene, care vor aduce contribuţii fundamentale în istoria genului. La începutul acestei perioade prevalează încă poezia arabă şi cea persană, care se vor vedea, însă, treptat înlocuite în importanţă de formele şi categoriile literare ale Europei.

Aşadar, perioada ar putea fi, între altele, caracterizată prin întîietatea exercitată, pentru prima dată, de literaturile europene asupra celor din alte continente. În perioada cercetată pînă acum ne-am putut da seama că poezia greco-latină, îndeosebi lirica — aceea care ne-a preocupat exclusiv — a fost puternic contrabalansată de bogata contribuţie a orientului antic. În momentul de faţă va începe, pe plan mondial, o lungă dominaţie spirituală a Europei, dominaţie care-şi va prelungi mai tîrziu ramificaţiile şi în alte continente cu limbi europene. În această privinţă, grecii şi latinii n-au fost favorizaţi de împrejurările pe care şi le-au creat cu încetul europenii moderni.

Mai rămîne să vedem ce-a adus efectiv noua perioadă care începe cu feudalismul. Spirite îndrăgostite de antichi-

tate au susținut invariabil că cei vechi au exprimat totul în poezie și că, în consecință, modernilor nu le-a mai rămas altceva decît să-i imite sau chiar să-i repete. Acești adoratori ai vechimii ar avea perfectă dreptate dacă n-ar face o confuzie de planuri. Este adevărat că, în comparație cu faza începuturilor, care avea la dispoziție o zonă foarte restrînsă de viață și, deci, o tot atît de restrînsă arie a motivelor și tratărilor poetice, antichitatea ocupă, pentru prima dată în poezie, toate sectoarele existenței: viața, moartea, natura, dragostea, gîndirea, societatea. Nu mai există nici un domeniu unde cei vechi să nu fi intrat, și pe care să nu-l fi ilustrat cu strălucire. Ca atare, modernilor nu le-a mai rămas să anexeze nici un nou teritoriu al realității. În această privință, susținătorii anticilor au incontestabil dreptate.

Dar cu o asemenea constatare nu s-a spus totul. În realitate, zonele existenței, cucerite exclusiv de mintea și de experiența celor vechi, n-au fost în întregime exploatate de ei. Anticii numai le-au cuprins și le-au identificat, dar nu le-au valorificat cu totul, lăsînd într-însele și terenuri necultivate. Rolul modernilor a fost acela de a mobila aceste lacune, atît în extensiunea cît și în intensitatea lor. Am putea spune că ai au umplut cu culoare marile contururi ale anticilor, care cuprind înlăuntrul lor atîtea spații albe. Încă de mult, în vestitul său *Curs de literatură dramatică,* August Wilhelm Schlegel a avut intuiția genială de a compara tragedia antică cu o lucrare statuară — unde predomină, deci, contururile puternice — iar drama modernă cu un tablou pictat, determinat, prin urmare, de relațiile din interiorul operei.[1] Cu mult mai tîrziu, un Oskar Walzel[2] surprinde deosebirea dintre antici și moderni tot într-un coeficient de contribuție picturală pe care o aduc aceștia din urmă. Pe cînd în arta antică, observă Walzel, domină un factor unic sau unificator, în arta modernă acționează fie paralelismul, fie contrastul între doi factori.

Intervine, deci, ipostazarea variației, *coloritul,* care nu trăiește decît printr-o combinație multiplă de elemente, neputînd fi identificat ca atare în specia monocromiei. Tot

---

[1] Aug. Wilh. Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur, Stuttgart, Union (IX-te Vorlesung).*

[2] Oskar Walzel, *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters,* Potsdam, Athenaion, 1929.

acest gen de explicație aluzivă, a distincției dintre sculptură și pictură, dintre unitatea eurîtmică și varietatea coloristică, face să se desprindă una și aceeași idee, anume că anticii îndeobște descoperă și identifică realitatea, iar modernii o exploatează și o valorifică sub toate aspectele ei.

Dar, revenind la stricta noastră preocupare în legătură cu lirica, trebuie să recunoaștem că, intrînd în noul domeniu, am pierdut terenul larg al antichității, unde ne puteam mișca în voie pe spații determinate. În locul extinderilor dominate de nota generalității, încep acum să precumpănească diferite adînciri în domenii speciale. Este vorba de acea întîietate a trăsăturilor particulare și caracteristice, pe care Friedrich Schlegel, fratele lui August Wilhelm Schlegel, o atribuise poeziei moderne[1]. Ca atare și metoda noastră de pîn-acum va trebui să se modifice. Nu vom mai recurge, adică, la împărțiri pe domenii tematice largi, care să cuprindă diferite subdiviziuni, ci, în această primă parte din noua noastră expunere, vom relua întrucîtva vechiul mod de tratare a lirismului colectiv. Este vorba de o slăbire a interesului pentru cuprinderea generalului, care a fost „dat" de antici, și care constituie contribuția lor fundamentală. În schimb, vom acorda o atenție mai marcată unor fenomene speciale, dar de o pronunțată valoare reprezentativă. Vom alege, cu alte cuvinte, o serie de motive fără altă legătură între ele decît aceea a *gradului de contribuție nouă* pe care o aduce lirica în această perioadă. Nu vom stărui deci inutil asupra acelei poezii care cuprinde doar repetări identice de motive, de forme și de procedee mai vechi. O asemenea poezie, necorespunzînd ideii de *adevărată* evoluție, ar contrazice însuși obiectivul pe care ni l-am propus, și pe care l-am fixat și în titlul lucrării noastre. Ne vom mulțumi ca atare numai să-i consemnăm existența.

Mai este, poate, necesară o ultimă explicație. Evoluția liricii la popoarele moderne a fost divizată de noi în două etape, anume pînă la sfîrșitul Renașterii și după acea dată. Am dori să arătăm că, în această împărțire, nu ne-au călăuzit criterii arbitrare. Aparent ar fi fost, desigur, mai logic ca prima etapă să se restrîngă numai pînă la începutul fenomenului renascentist, dat fiind că acel moment

[1] Fr. Schlegel, *Über das Studium der griechischen Poesie in Seine prosaischen Jugendschriften,* Ed. Jakob Minor, vol. I, Wien, 1906.

marchează o mare cotitură în istoria umanității. Totuși, fiindcă contribuțiile cele mai de seamă ale Renașterii vor fi valorificate pe plan liric tocmai către sfîrșitul său, cînd vor determina o întreagă linie de continuitate omogenă cu spiritul modern, ne-am gîndit să fixăm linia de demarcație acolo. Ca început al modernității, cu mult mai semnificative decît poezia platonică sau cea epicureică, apărută încă de pe la începutul mișcării rinascimentale, ni se par primele indicii de preromantism și de romantism, ba chiar de modernism, ivite abia pe la sfîrșitul acelei mari epoci. Iată, așadar, temeiul liniei de demarcație pe care am stabilit-o între cele două etape.

Cu mult mai dificilă ni s-a părut o altă deliniere, aceea dintre antichitate și popoarele moderne. În realitate, granița poetică dintre cele două lumi este foarte fluctuantă și variabilă. Bunăoară, unele fenomene artistice medievale nu s-ar fi putut ivi fără o puternică rădăcină a lor existentă în ultimele etape ale antichității, rădăcină de la care ele se continuă direct. Apoi limbile antice, greaca, latina, ebraica, sanscrita, se mai cultivă încă multă vreme în lirică — de altfel, ca și în alte scrieri — alături de limbile moderne. În sfîrșit, la unele literaturi vechi, cum ar fi chineze, momentele lirice culminante apar, după cum am văzut, abia tîrziu, în jurul anului 700. Acestea sînt numai cîteva din obstacolele care intervin în încercarea unei delimitări certe între cele două epoci.

De fericire, însă, marile manifestări ale liricii moderne încep cu mult mai tîrziu decît momentele inițiale ale perioadei istorice în care ele se integrează. Asemenea manifestări apar abia după anul 1000, deci într-un moment care depășește toată acea fază de denivelări și de amestecuri între o lume și alta. De aceea, ne-am propus, cu aproximație și fără criterii mecanice, să ilustrăm poezia popoarelor noi îndeosebi prin motive și exemple de după primul mileniu al erei noastre, cînd totodată această poezie capătă un profil perfect definit. Chiar dacă ne vom folosi și de ilustrări anterioare datei semnalate — cum ar fi, bunăoară, din literatura arabă — le-am ales astfel încît să facă parte din fenomene de cultură care se vor continua și după anul 1000, cînd vor atrage asupra lor și cea mai mare pondere a importanței.

Lirica gnostică

Vechea distincție stabilită de Schiller între *poezia naivă* a anticilor, care exprimă o armonizare a tuturor funcțiunilor sufletești, și *poezia sentimentală* a modernilor, legată de încercarea dureroasă a unei lipse, și de nostalgia unei împliniri, poate fi comentată în lumina unei alte distincții, ce o precedă pe cea dintîi. Trebuie mai întîi să amintim —ceea ce, de altfel, se știe de multă vreme — că cei vechi nu s-au dovedit totdeauna atît de împăcați cum îi vedea poetul german, care pe atunci gîndea influențat de viziunea lui Winckelmann asupra unei Grecii senine și armonioase. Circumscriindu-ne, însă, la domeniul poetic antic, nu este mai puțin adevărat că, dintre toate vederile filozofice ale vremii, poezia veche, îndeosebi latină, a absorbit cel mai mult din materia mai tardivă a epicureismului și stoicismului, expresii exemplare pentru consolidarea echilibrului uman.

Alți filozofi antici, bunăoară Platon, care era un nostalgic, un năzuitor — deci, după criteriile lui Schiller, un *modern* — n-au avut influență asupra poeziei din antichitate, dar vor fi, în schimb, legați de cea nouă. O acțiune puternică a exercitat în vechime autorul dialogurilor tot asupra filozofiei, îndeosebi asupra lui Plotin și a neoplatonismului, care i-au adoptat cu precădere tocmai amintita latură năzuitoare. Ne amintim de frumosul mit platonic din *Phaidros*. La început, spune filozoful, sufletele se avîntau către cer într-un fel de care aeriene ; dar numai ale zeilor au putut să se înalțe dincolo de bolta vizibilă. Celelalte, după ce au trecut pe lîngă lăcașurile zeești, contemplîndu-le frumusețea, n-au mai avut puterea să se susțină în văzduh, și au căzut pe pămînt, intrînd în trupurile muritorilor. Ele păstrează, însă, amintirea acelei lumi superioare, pe care o doresc și către care mereu aspiră.

Un asemenea mit al căderii, cu consecutiva năzuință a recuperării, se transmite atît la Plotin cît și la întregul

neoplatonism. Această doctrină, împreună cu treptele ei succesive către „revenire", se înglobează în gnosticismul sincretic din Alexandria, care mai asimilase, în același sens, elemente de iudaism, de mazdeism persan și chiar de hinduism. Doctrinele rezultate, deși multiple și deosebite întreolaltă, se bazează toate pe forța elanului afectiv, și pe faptul inițierii în treptele progresive ale contemplației. Derivațiile lor mai tardive se vor întîlni, sub diferite numiri, în tot atîtea cadre de cultură, adică în islamism, în iudaism, în hinduism și în creștinism. Nu, însă, aceste doctrine, așa-numite gnostice, ne interesează, ci faptul, cu mult mai semnificativ pentru noi, că ele au făcut să debuteze lumea noului ev cu o lirică atinsă de indiciile conștiinței lacunare, și ca atare nostalgică și doritoare de împlinire, în sensul în care Schiller a surprins îndeobște poezia *sentimentală* a modernilor. O asemenea poezie folosește, în mare parte, elemente criptice și aluzive, dispunînd cu profuziune de simbolul erotic, însă cu totul purificat de senzualitate din *Cîntarea Cîntărilor*.

Printre orientările autorizate cel mai mult de la ezoterismul alexandrin se numără, în primul rînd, inițiativele ivite în matricea islamismului. Apar mai multe doctrine în acest sens, dintre care, însă, cea mai importantă și cu cele mai bogate consecințe în poezie rămîne *sufismul*. Doctrina în sine, care trece prin numeroase transformări, ni se prezintă foarte complexă, atît sub raportul originii cît și al diferitelor ei nuanțe și etape de dezvoltare.[1] În oricare din cazuri, însă, resursele ei afective și năzuitoare către împlinire acordă prilejuri strălucite marilor deschideri de elanuri lirice.

Poezia care rezultă de aci ne solicită nu numai prin valoarea ei, ci și prin accentele sale atît de reprezentative pentru spiritul modern, reflectat tocmai în inflexiunile îndurerate ale nostalgiei și dorinței. Asemenea stări lacunare, de insatisfacție, au mai fost, desigur, întîlnite atît în antichitatea orientului, cît și la greco-latini. Să ne gîndim, bunăoară, la poezia exilului, ilustrată de psalmul *La malul Babilonului* sau de *Elegia a III-a* din *Tristele* lui Ovidiu. Asistăm în asemenea cazuri la acea sfîșiere acută, semnalată într-un capitol anterior, tocmai fiindcă anticii *trec*

[1] Louis Gardet, *Raison et fois en Islam* (Cap. III.) în *Revue thomiste*, I, 1938.

îndeobşte de experienţa tensiunii, şi *ajung direct* la experienţa dezastrului, ceea ce şi explică la cei vechi primatul spiritului tragic asupra spiritului liric. Ei nu concepeau faptul de a-şi clădi viaţa pe conştiinţa instabilităţii şi a suspensiei. De aceea îşi şi organizau existenţa în acele cadre de soliditate instituţională, care vor fi atît de zdruncinate în primele veacuri medievale. Abia în versurile sufite ale arabului Ibn-Farid (1181—1235) întîlnim, în locul unei ruperi şi unei prăbuşiri, o integrare a suferinţei printre categoriile vieţii, suferinţă rezultată cel mai adesea din aşteptarea unei zăbavnice realizări.

Am putea spune mai mult aici. Poetul doreşte nu numai împlinirea, ci *doreşte şi dorinţa* împlinirii, cu toată durerea pe care orice senzaţie lacunară o implică. Omul se instalează în tensiune şi în nostalgie ca în registrul său firesc, cultivat drept stimul al elanului afectiv, care sporeşte pe măsura tot mai marei distanţe de ţintă. Pe planul iubirii laice, una din contribuţiile cele mai răsunătoare ale lui Petrarca se va dirija exact în acelaşi sens ; poetul *îşi iubeşte* tristeţea cauzată de un ţel veşnic neatins, determinînd acea simţire complexă care a ajuns să constituie un fel de emblemă a spiritului năzuitor modern. Dar, revenind la Ibn-Farid, vom prezenta un exemplu concret din versurile sale sufite, unde totodată se utilizează şi simbolul erotic, care am spus că acţionează cu profuziune în această specie lirică. Iată fragmentul respectiv, unde un fel de eclipsă, provocată de golul aşteptării neîmplinite, se află dată sub chipul simbolic de *noapte* a conştiinţei :

O, noapte, nu ajungi, oare, la capăt ?
O, iubire, nu vei avea sfîrşit ?
De-aş putea... să nădăjduiesc !
O, noapte, prelungeşte-te ! O, iubirea mea, fii veşnică !
Aş şti să le îndur şi să le pătimesc şi pe una şi pe alta.

Durerea năzuinţei se vede, prin urmare, arzător dorită, fiindcă ea sporeşte intensitatea elanului afectiv. Încă mai radical decît o va face ulterior Petrarca, el vorbeşte chiar de o fericire a suferinţei.

De vrei să trăieşti fericit, fii martir al iubirii.
Dacă nu, lasă iubirea pe seama celor ce ştiu să iubească.
Acela care nu moare cu adevărat de iubirea sa,
Nici nu va trăi din ea.

Vom reveni asupra temei cînd, mai tîrziu, vom regăsi asemenea idei și la poeți din alte cercuri de cultură.

Ne vom permite pentru moment o ilustrate mai abundentă dintr-un alt sufit, marele poet persan Djelaleddin Rumi (1207—1273). Într-un *masnavi* (poem) al său, Rumi asociază simbolul erotic cu acela al exilului, semnificînd ruperea omului de o zonă ideală a originilor, după care tînjește cu tristețe. Iubirea, la el, în sensul de avînt al reîntoarcerii, se exprimă prin muzică. De aceea și alege motivul trestiei, care, ruptă de trunchiul ei, devine fluier, și își cîntă tristețea despărțirii de obîrșii. Iată acest minunat poem :

Ascultă trestia, plînsul ei
ne vorbește de despărțiri :
„De cînd am fost retezată de lujer
suflul meu îi face pe oameni să geamă.
Vreau o inimă sfîșiată de surghiun
pentru a-i povesti durerea dorinței.
Toți cei ce-au rupt legăturile cu obîrșia
sînt în căutarea clipei de revenire.
Eu am gemut printre mai mulți oameni,
însoțitor al fericiților și al celor în răstriște.
Fiecare mi s-a crezut prieten, dar în inima mea
nimeni nu mi-a căutat taina.
Taina mea nu-i departe de geamătul meu,
este o lumină nevăzută pentru ochi".

. . . . . .

Foc este, iar nu vînt, sunetul trestiei.
Nimiciți fie toți cei ce nu stăpînesc acest foc.
Este focul iubirii care arde în trestie,
este clocotul iubirii care freamătă-n vin.
Prieten de taină al tuturor îndrăgostiților surghiuniți,
Cîntecul trestiei sfîșie vălurile noastre.
Este otrava și este leacul,
este mîngîietorul și prietenul adînc tulburat.

Versurile relevă aceleași indicii de intensitate afectivă, legate de o dorință. Propensiunea lui Ibn-Farid către o prelungire a durerii se ramifică la Rumi prin proiectarea ei în alte ființe *(vreau o inimă sfîșiată de surghiun / pentru a-i povesti durerea dorinței)*. În relația dată, această proiectare face din termenul asupra căruia se acționează un

simbol al termenului agent. Fluierul, rupt de lujerul matern al trestiei, geme de acelaşi geamăt ca şi omul care-şi modulează într-însul tristeţea despărţirii de o zonă fericită a originilor. În cazul de faţă, deci, simbolul nu este numai un purtător de semnificaţie, ci şi de contopire afectivă, de unde derivă efectele de excepţională densitate lirică ale poemei.

Vom mai reveni asupra acestui mare izvor de poezie, care este sufismul, şi anume în derivaţiile mai tîrzii pe care le-a avut şi în alte cercuri de cultură. Pentru moment vom mai privi poezia gnostică, cu tot potenţialul ei de dorinţe şi aspiraţii, şi în unele cadre provenite din tradiţii mai vechi, deci fără atinenţe cu islamismul. O importanţă apreciabilă, în această privinţă, prezintă expresiile tradiţionale iudaice, dezvoltate ulterior, dar care descind în chipul cel mai direct din mediul gnosticismului oriental. Unele din ele vor fi reunite în doctrinele medievale ale *Cabalei*, unde, printre altele, intră atîtea elemente neoplatonice, cum ar fi ideea emanatismului. Altele se structurează cu mult înainte, pe la sfîrşitul antichităţii, ca, de pildă, cele două *Talmuduri*, din Ierusalim şi din Babilon. Desigur că nu ne va preocupa ca obiect de studiu un material atît de vast, în mare parte contradictoriu şi confuz, ci ne va solicita numai poezia derivată dintr-însul, care prezintă aceleaşi trăsături năzuitoare, consemnate şi în ilustrările de pînă acum.

Astfel, o lirică ebraică, de-o asemenea extracţie, a înflorit îndeosebi în Spania, după anul 1000. Iată un exemplu din talmudistul Samuel ibn Nagdilah (993—1055), cunoscut sub numele de *ha-Naghid (Prinţul)*:

Smerit, omul umblă pe pămînt
dar dorinţele sale ating cerul.

. . . . . .

Vreau să urc stîncile cele mai înalte,
să cobor în cele mai adînci abisuri,
să ating hotarele deşertului,
şi sub pînzele unei corăbii să trec oceanul,
şi să-mi prelungesc rătăcirea
pînă voi fi suit pe piscuri
ce nu se vor uita niciodată.

Pe de o parte, deci, elementul „dorinţei" atinge cerul, iar pe de altă parte poetul vrea să-şi „prelungească" această

dorinţă pînă la atingerea ţelului. Se cere relevat aci şi accentul intenţional, care nu cade asupra obiectivului ultim, ci a „rătăcirilor", adică a căutărilor, evocate cu o apetenţă uriaşă de senzaţii cosmice.

Toate acestea sînt manifestări timpurii ale gnosticismului poetic, care pot fi fixate între veacurile al XI-lea şi al XIII-lea. El, însă, se va extinde şi mai tîrziu, îndeosebi prin diferite derivaţii ale sufismului, în mediile cele mai diverse. Astfel, unul din capetele ariei de difuzare se va descoperi în India hinduistă, iar celălalt în Spania creştină.

În primul rînd, această expresie gnostică a influenţat hinduismul, care, la rîndul său, îşi infiltrase de mult unele coordonate chiar în originarul gnosticism alexandrin, coordonate care mai tîrziu s-au răsfrînt — după anumite presupuneri — şi asupra sufismului. Întîlnim, deci — cum se întîmplă adesea în istoria culturilor — un fenomen de prelucrată retrocedare. Pentru gnosticismul indian, privit sub un atare aspect, trebuie amintit numele lui Kabîr (1440—1518), unul din reformatorii religioşi ai Indiei. Aşa cum Mohamet se intitula profetul lui Alah, Kabîr se închipuia profet al zeului Vişnu, dar în fond profesa — ca şi sufiţii, la un moment dat — un fel de religie supraconfesională *(eu nu sînt nici în templu, nici în moschee, nici în sanctuarul de la Meca, nici în lăcaşul divinităţilor hinduse)*. Deopotrivă de importantă se dovedeşte influenţa sa pe plan politico-moral. Cu mai multă eficacitate decît vechiul budism, Kabîr a dus o luptă hotărîtă împotriva nedreptei orînduiri a castelor, luptă propulsată de una din atitudinile cele mai democratice existente pînă atunci în India. Pe noi, însă, ne interesează îndeosebi faptul că el era un mare poet. La Kabîr regăsim un volum afectiv de proporţiile celui întîlnit la Ibn-Farid, cu care mai are comun şi simbolul erotic, folosit pentru concretizarea expresivă a unor năzuinţe înalte :

Agaţă-te astăzi de leagănul iubirii !
Lasă-ţi trupul şi duhul în braţele Iubitului,
în extazul bucuriei iubirii !

. . . . . .

Apropie-ţi chipul de urechea lui şi şopteşte-i
adîncile năzuinţe ale sufletului tău.

S-ar părea că aflarea în „leagănul iubirii" şi în „braţele Iubitului" exprimă, în toată plenitudinea, atingerea ţintei dorite. Totuşi, descoperim cu surprindere că, şi în această stare privilegiată, sufletul mai nutreşte încă „năzuinţe adînci". Aşadar, tonul atît de pronunţat euforic al poetului nu implică satisfacerea dorinţei supreme, ci numai condiţia favorabilă de-a fi comunicată. Poema rămîne un exemplu tipic de axare paradoxală pe firul aspiraţiei încă neîmplinite, care aci cuprinde totul, pînă şi acea bucurie sau acel extaz, atribuite îndeobşte numai momentului în care realizarea definitivă a fost cucerită.

În sfîrşit, o întipărire gnostică se poate urmări şi în mediul creştin al peninsulei iberice, punct geografic unde mai-nainte se ilustrase una din marile autorităţi ale sufismului, învăţatul şi poetul arab Ibn-Arabi. Dorinţa de împlinire, resortul intens afectiv, şi simbolul erotic îşi vor pronunţa şi aci trăsăturile specifice. O asemenea întipărire, venită în cea mai mare parte pe cale sufită, se va preciza de timpuriu, încă din veacul al XIII-lea, şi anume într-un mediu de limbă catalană, la vestitul gînditor şi erudit Raimundus Lullus, în a sa *Carte a Prietenului şi a Iubitului.* Unele idei ale sale reamintesc perfect mai suscitatele versuri ale lui Ibn-Farid : *acela care nu moare cu adevărat de iubirea sa, / nici nu va trăi din ea.* Iată cuvintele lui Raimundus Lullus :

Iubirea e o mare frămîntată de valuri şi de vînturi, care n-are nici port, nici ţărm. Prietenul piere în mare, şi în primejdia sa pier şi zbuciumatele-i chinuri, şi se naşte împlinirea sa.

Nu este altceva decît vestitul martiraj al iubirii, de care amintise Ibn-Farid, şi care corespunde la el cu actul de posesiune a fericirii. Împlinirea, pentru Raimundus Lullus, se cucereşte tot prin naufragiul în marea furtunoasă a acestei iubiri.

Dar urmele sufismului în Spania apar pronunţate pînă tîrziu, putînd fi surprinse şi în ultima jumătate din veacul al XVI-lea, la reformatorii-poeţi ai ordinului carmelitan, Teresa de Avila şi Juan de la Cruz. Ideea de „a muri de iubire" a lui Ibn-Farid şi a altor sufiţi capătă o nuanţă deosebit de subtilă la Teresa de Avila, prin neputinţa de realizare a acestei dorinţe :

Trăiesc făr-a trăi în mine,
Şi-o atît de înaltă viaţă aştept
Încît mor fiindcă nu mor.

Această a doua moarte nu mai este de iubire, ci de *dorinţă a dorinţei,* aşa cum am subliniat şi la Ibn-Farid. Totodată, simbolul erotic, asociat cu ideea de *noapte* a conştiinţei, adică de întuneric lăuntric, provocat de căutarea şi negăsirea împlinirii, se exprimă iarăşi ca la poetul arab *(mă plîng de el, fiindu-i totuşi recunoscător),* printr-un fel de afectuoasă mustrare :

O ! Unde te-ai ascuns, iubite ?

Toate aceste elemente culminează în ciclul *Urcarea Muntelui Carmel* a lui Juan de la Cruz, căruia îi aparţine şi ultimul vers citat. Simbolul erotic — iubitul şi iubita — motivul nopţii şi al angoasei în dorinţa de atingere a plenitudinii apar chiar din primele două versuri ale acestui ciclu :

Într-o prea neagră noapte
Cu vii nelinişti şi-n iubiri aprinsă...

Iubirea care înseamnă martiraj *(cu vii nelinişti şi-n iubiri...),* ca şi la Ibn-Farid, se ataşază iarăşi de simbolicul mediu nocturn, adică al eclipsei încercate de o conştiinţă lacunară, în dorinţa ei de împlinire. În această peregrinare lăuntrică nu lipseşte nici una din nuanţele întîlnite pînă acum, printre altele şi tonul afectuoasei mustrări din final :

Şi între crini lăsatu-m-ai uitată.

Acest mare poet încheie ciclul gnostic, care, ca primă manifestare, răspunde noului spirit modern, în sensul căutării, al nostalgiei, al dorinţei.

Lirica apocaliptică

Intr-un anumit sens, este vorba de o lirică opusă celei gnostice, avînd, însă, comun tot o tensiune, o aşteptare vibrantă şi înfrigurată. Distincţia, însă, trebuie făcută, în primul rînd, faţă de altceva, cu care acest gen s-ar putea confunda. Cunoscutul romanist Karl Vossler stabilise odată deosebirea dintre *apocaliptică şi profeţie*[1]. Ele se constituiesc ca două apariţii istorice distincte, cu structuri şi obiective distincte. Pe cînd profeţia este cu mult mai veche, şi se raportează la prăbuşiri parţiale atît în spaţiu cît şi în timp — de altfel, am văzut că, tot de atîtea ori, ea cuprinde şi promisiuni ale salvării — apocaliptica apare cu mult mai tîrziu, pe la vreo 150 î.e.n., şi se leagă de o viziune escatologică, aceea a sfîrşitului total.

Desigur că asemenea constatări pot fi şi mai departe adîncite. Apocaliptica, bunăoară, iese cu obiectivul ei din istorie, corespunzînd acelui anistorism medieval, care, mai cu seamă în orient, începuse să se facă simţit încă de pe la finele Antichităţii, cînd acest fenomen schiţează rădăcini mai consistente. Datele mai vechi ale profeţilor se ataşază la circumscrieri istorice precis localizate, pieirea Babilonului şi redresarea iudeilor la Isaiia, pieirea Egiptului la Ezechiel. Apocaliptica va vorbi, însă, nu mai puţin decît de *sfîrşitul lumii*. Multiple regiuni şi popoare dinspre sfîrşitul Antichităţii continuau să existe ca atare, însă toate respirînd înlăuntrul unui unic climat, acela al realităţii politice romane. Astfel, mai cu seamă pentru părţile orientului, noţiunea de *Roma* îşi pierde sensul istoric, şi capătă unul cosmic, natural. Fenomenul trebuie să fi avut loc şi la noi în Dacia, după înţelesul cu care se utilizează adesea cuvîntul *rumîn* (la origine, *romanus*). Dintr-o noţiune *istorică şi particulară*, ea se modifică într-una *na-*

[1] Karl Vossler, *Die göttliche Komödie*, vol. I, Heidelberg, 1925.

turală și generală, aceea de *om.* Cuprinzînd, așadar, tot circuitul regiunilor cunoscute pe atunci, Roma se confundă cu lumea. O eventuală cădere a ei nu va mai fi, în consecință, un fenomen particular istoric, ca în cazul Babilonului sau Egiptului, ci va purta semnificația de sfîrșit al lumii. Evenimentul se va vedea postulat îndeosebi de unele vederi ascetice protestatare din părțile de răsărit ale imperiului. Pentru purtătorii acestei vederi, un delimitat sfîrșit istoric, prevăzut ca urmare a decadenței romane, va fi identificat cu un sfîrșit de ordin escatologic, în care omenirea, cu excepția celor aleși, va pieri pentru păcatele ei.

Astfel, în *Apocalipsa* lui Ioan din Patmos, ideea de pieire a lumii se reduce tot la o pieire a Romei, prezentată simbolic într-o personificare feminină, stăpînită în germene de aceleași vicii pe care le atribuise femeii romane și Iuvenal în *Satira a VI-a.* Este vorba de prostituata în purpură, care stă pe o fiară roșie cu șapte capete, desemnînd cele șapte coline romane. Iată descrierea ei (după versiunea *Bibliei de la Buzău*) :

Și muierea era îmbrăcată cu porfiră și cu roș, și poleită cu aur și cu piatră scumpă și cu mărgăritaruri, avînd pahar de aur în mîna ei, plin de urîciuni și de necurăția desfrînării sale.

Este interesant de semnalat că atunci cînd ideea de *Roma* a căpătat o accepție negativă, în sensul ilustrării de mai sus, noțiunea de *lume* primește aceeași accepție, prin faptul că ele se identifică. În terminologia ascetică, cuvintele *lume* și *lumesc,* desemnînd cu dispreț sfera efemeră a luxului înșelător și a desfrîului, se raportează originar tot la sfera decadenței romane, dominantă pe atunci. În ultimele momente ale antichității, Augustin, care, deși nu se încadrează în apocaliptică, rămîne totuși puternic influențat de ea, identifică, pe cale directă și demonstrativă, *Roma* cu *lumea,* ca o *civitas diaboli,* consumată de vicii și, ca atare, sortită extincției (în *De Civitate Dei*).

Ideea de sfîrșit al lumii se transmite cu intensitate și în Evul Mediu, unde, însă, se înrădăcinează în alte rațiuni decît cele urmărite pînă acum. Ea se răspîndește vertiginos printre medievalii înfiorați de instabilitatea și de haosul primului mileniu, cînd înjghebările vremii se fărîmițau la infinit, și se distrugeau cu ușurință, lăsînd în locul lor

terenuri pustii şi incendiate. Experienţa acestei confuzii i-a împiedecat pe oamenii Evului Mediu să-şi însuşească o vedere istorică propriu-zisă, nefiind în măsură să urmărească nici un curs regulat şi imanent explicabil al evenimentelor. Dintr-o asemenea experienţă n-a putut să rezulte decît o continuă spaimă a dispariţiei, care putea fi oricînd totală, aşa cum se anunţa, bunăoară, temutul an 1000. Mai tîrziu, cînd Evul Mediu se încleştează, ca de o scîndură de salvare, de un riguros instituţionalism, teama obsesivă de vechile şi continuele zdruncinări mai rămîne totuşi atît de puternică, încît orice perspectivă de schimbare agită înaintea minţilor îngrozite spectrul sfîrşitului.

La aceasta, însă, a mai contribuit şi altceva. Am spus că din cauza cursului confuz al evenimentelor, medievalii nu puteau pătrunde îndeobşte o raţiune şi un sens al istoriei, de care au rămas totdeauna străini. Această ignoranţă i-a făcut să confunde între ele ordinea *naturală* şi cea *istorică*. Şi atunci, orice schimbare dintr-o rînduială constantă sau numai presupus constantă — fie din sectorul naturii, fie din acela al istoriei — îi făcea să vadă într-însa un semn al sfîrşitului. Tocmai aci intervine mai pronunţat influenţa vechii *apocaliptici*, care, pe la finele Antichităţii, am văzut că înlocuieşte şi ea sensul istoric al momentului printr-un sens cosmic. O asemenea substituire de sensuri putea, în consecinţă, să se raporteze şi la semnele anunţătoare ale unei apropiate căderi. Aceste semne funeste se identificau, fără nici o deosebire, şi în monstruozităţile morale ale oamenilor — care ţin de domeniul istoriei — şi în fenomenele anormale ale naturii. Iată, bunăoară, la Ezdra, unul din vechii scriitori apocaliptici (sec. I e.n.), ideea sfîrşitului vestită prin simptome, am spune de *antinatură* : „Cărţi se vor deschide pe faţa cerului şi toţi dintr-o dată vor citi dintr-însele ; prunci de un an îşi vor ridica glasul şi vor vorbi ; femeile gravide vor naşte la trei sau la patru luni, dar avortonii lor vor trăi şi vor umbla. Cîmpurile semănate vor fi dintr-o dată fără grîu şi hambarele pline se vor goli fulgerător. Trîmbiţa (judecăţii — n.n.) va suna ; toţi o vor auzi şi vor tremura etc..." Primind asemenea date, medievalii, prin similara lor incapacitate de a distinge legile istoriei de-ale naturii, vor integra orice schimbare istorică în categoria antinaturală mai sus ilustrată, şi vor descifra într-însa un semn

al sfîrșitului. Asemenea zguduiri ale sensibilității se vor repercuta adesea în remarcabile viziuni lirice.

Printre exemplarele cele mai impresionante din lirica apocaliptică a Evului Mediu se poate număra unul din cîntecele inserate în *Edda* scandinavă. Este adevărat că aci totul provine dintr-o materie mitică mai veche, însă prelucrarea ei se află atinsă de o influență marcată a momentului în care a fost efectuată. Culegerea apare cu puțin după anul 1 000, deci în jurul termenului fatal, stîrnitor al acelei panici, care și-a răsfrînt ecourile în toată Europa. Fapta se desprinde din mai multe indicii, care relevă în acel cîntec o întipărire precisă a apocalipticei.

Mai întîi, nu este vorba de o pieire parțială, ca la vechii profeți, ci de *sfîrșitul lumii*, motiv care, în chip de refren, se aude repetat prin glasul Vőlei, un fel de sibilă scandinavă (*prevăd într-un viitor depărtat / sfîrșitul lumii și căderea zeilor atotputernici*). În al doilea rînd, cumplitul eveniment se vede precedat de evocarea unei întregi lumi vicioase și depravate, care nu se mai restrînge, ca în profeția lui Ezechiel, bunăoară, doar la faraon și la poporul său :

Frații vor lupta între ei și se vor ucide întreolaltă,
Fiii surorilor vor sfîșia legăturile de rudenie,
Perversitatea invadează lumea, adulterul se arată în plină zi.
Omul nu va mai ține seama de om.

Perversitatea va invada, deci, *lumea*, iar nu doar o parte sau o regiune a ei. În al treilea rînd, cornul lui Haimdall, care, sunînd, îi înspăimîntă pe oameni, corespunde „trîmbiței judecății" din scrierile apocaliptice :

Heimdall suflă puternic din cornul îndreptat spre înălțimile văzduhului,
Toți sînt cuprinși de spaimă pe drumuri infernale.

În sfîrșit, tot ca în vechile scrieri apocaliptice, sfîrșitul lumii se va săvîrși prin foc :

Focul și fumul năvălesc cu furie,
Flacările tremurînde se ridică pînă la cer.

Deoarece cîntecul eddic mai păstrează încă elementele vechii religii naturale, cu tot inerentul ei animism, iminenta prăbușire de lume apare mai copleșitoare prin alarma pe care o declanșează într-un univers în întregime viu :

Ce se întîmplă cu aşii? Ce se întîmplă cu elfele?
Toată lumea urieşilor se tulbură. Aşii ţin sfat.
Piticii, stăpînii peşterilor stîncoase, gem
la intrarea peşterilor lor de piatră.

Prin toată complexitatea sa, bogată în poezie, acest cîntec din *Edda* reprezintă una din cele mai strălucite exemplare ale genului.

Ideea sfîrşitului dăinuie pînă la Renaştere inclusiv, cînd marile perspective de schimbări istorice au putut să perpetueze şi chiar să potenţeze în unele conştiinţe aceeaşi nelinişte urmărită şi pînă acum. Aşa se explică că un pictor ca Albrecht Dürer îşi leagă, în mare parte, numele de două serii de gravuri ale *Apocalipsei,* motiv care constituia un fel de obsesie pentru el. Cazul său nu rămîne izolat. Astfel, tocmai într-un moment apropiat de Renaştere, adică în veacul al XV-lea, apare în Italia una din cunoscutele capodopere lirice cu caracter escatologic. Este vorba de poemul anonim latin *Dies irae* (Ziua mîniei).

Spre deosebire de vechile expresii ale genului, adesea confuze, prolixe şi încărcate, *Dies irae* se simplifică într-o limpezime perfectă, exprimînd în sonorităţi armonioase o trăire zguduitoare, ceea ce a smuls şi admiraţia unor rafinaţi scriitori moderni, ca Anatole France. Fiecare vers din terţinele în care se află scrisă poema are cîte o determinare exactă. Primul exprimă o emoţie, adesea prin imagine, al doilea o explicaţie sau o întregire care adînceşte sensul emoţiei, al treilea o concluzie. Totul se contopeşte într-o unitate desăvîrşită, la care contribuie sonor şi armonia unei întreite monorime. Iată pasajul în care izbucneşte trîmbiţa judecăţii finale :

Surla minunat răsună
Pe-a mormintelor genună
Şi pe toţi la tron i-adună.

Într-o altă terţină acţionează, cu o mare intensitate poetică, uimirea însăşi a morţii, cînd se vede negată de faptul reînvierii :

Moartea va vedea uimită
Fiinţa reînsufleţită
La judeţ ceresc venită.

Filonul escatologic va ieși din matca sa tulbure și confuză, și va intra în limpezile tipare de perfecțiune ale Renașterii, prilejuindu-ne, astfel, observații similare cu acelea pe care, în planul picturii, le-am aplica la *Ultima judecată* a lui Michelangelo.

În esență, apocaliptica se atașează de obiectivul moral al unei sancțiuni juste, pe care trebuie s-o capete o omenire degradată. Păstrîndu-și același stil întunecat și aluziv, și folosind imaginile simbolice ale genului, morala ei se poate desprinde de originarul caracter ascetic și religios pentru a intra într-un registru cu totul nou. Acesta devine, tot în Renaștere, cazul special al lui Leonardo da Vinci, care, printre altele, s-a dovedit a fi și un mare liric în proză. Cu aceeași forță de fascinație cu care l-a solicitat pe Albrecht Dürer motivele *Apocalipsei,* l-a atras, la un moment dat, pe Leonardo motivul „potopului" (de fapt nici Dürer nu era străin de acest motiv, așa cum arată o acuarelă a sa, întregită prin textul unei explicații simbolice). Tema se dezvoltă la el într-o serie întreagă de desene, în care marele pictor urmărește îndeosebi transcrierea artistică a acțiunii distrugătoare exercitată de uragane asupra apelor, precum și asupra naturii vegetale sau animale. Totodată, Leonardo lasă și o admirabilă evocare în proză a potopului, în sensul unei catastrofe ciclice, al unui dezastru total, cu scene de tragedie umană, care constituie pentru noi o aluzie evidentă la obsesia sfîrșitului, ce-l stăpînea și pe celebrul artist. Dar, în mod expres, nu despre acest fapt, ci despre altceva vrem să amintim.

Printre scrierile sale, Leonardo a lăsat și o serie de mici poeme în proză, cu caracter enigmatic, poeme puse sub rubrica de „profeții", dar care aparțin în fond genului apocaliptic. Totuși, caracterul lor apare ciudat chiar și față de această din urmă categorie. Pe cîtă vreme apocaliptica proclamă sfîrșitul omenirii îndeosebi pe calea focului, care *„va preface lumea în cenușă"*, așa cum anunță *Dies irae,* Leonardo îi vede pieirea prin consumarea ei de către niște fiare misterioase. Iată un exemplu :

Va zbura și nefasta specie volatilă, care îi va devora pe oameni, scoțînd mari strigăte ; își vor umple pîntecele cu sînge roșu.

Unei alte mici poeme, specificată ca o aluzie la *fier*, îi vom da numai începutul şi sfîrşitul.

Vor ieşi din pămînt animale îmbrăcate în tenebre, care, cu mare năvală, îi vor asalta pe oameni... O, animal monstruos, cu cît ar fi mai bine pentru oameni ca tu să te întorci din infernul de unde ai venit.

Asemenea calamităţi cu efecte finale sînt prevăzute tot ca sancţiuni pentru viciile umanităţii, aşa cum se poate deduce dintr-o altă „profeţie" a sa, despre *om*. Aci fiinţa omenească se profilează în cele mai negre culori, fiind dominată de impulsul trădării, de pornirea distrugerii, de cruzime, de cel mai nesăţios egoism. Poemul se încheie prin izbucnirea imprecativă a artistului :

O, pămîntule, cum nu te deschizi să prăbuşeşti în hăurile tale adînci un monstru atît de crud şi de nemilostiv ?

Desigur că toate indiciile date pînă acum au între ele o certă legătură, subjacentă enigmei. Explicaţia poate fi dedusă dintr-o altă scriere a lui Leonardo, unde el foloseşte un simbol personal al *peşterei*, simbol cu totul străin de cel platonic. Consemnînd frumuseţea artistică a acestei scrieri, nu o vom mai reproduce, ci îi vom extrage numai sensul implicit. Rătăcind anume prin pustietăţi şi prin munţi neumblaţi, artistul ajunge la un moment dat la gura strîmtă şi joasă a unei peşteri tenebroase. Pe cînd se apleca să scruteze în întunericul ei, se simte năpădit de două îndemnuri contradictorii, *curiozitate* şi *teamă*, curiozitatea de-a afla ce se ascunde într-însa, teama de necunoscut şi de întuneric, care pot tăinui primejdii nebănuite. Acest om, care, mai mult decît oricare altul din vremea sa, a sfredelit cu lumină tenebrele viitorului, în sensul unor anticipări de secole ale cuceririlor minţii, este reţinut de teama că aceste cuceriri, intrate în posesiunea unei omeniri imperfecte, ar putea să ajungă mijloace fatale de distrugere, cu consecinţe ireversibile. Un alt spirit mare de mai tîrziu, şi anume Goethe, vede deopotrivă, în simbolul *ucenicului vrăjitor* din poema cu acelaşi nume, un eventual sfîrşit al lumii, prin forţele necunoscute, dezlănţuite de o omenire incapabilă moralmente să le mai de-

zintegreze efectele distrugătoare din circuitul realității. La Leonardo se asociază această vedere, — de o uriașă răspundere personală, — cu absorbanta intuiție a sfîrșitului, specifică încă vremii sale, de la care a împrumutat forma gîndirii, stilul și viziunea apocaliptică.

Cazul său ne relevă fecunditatea de resurse a acestui gen, capabil, prin coordonatele sale, să ocupe unul din registrele de inchietudine ale spiritului modern.

Laudele

Anistorismul medieval, care ne-a înlesnit, în mare parte, înţelegerea liricii apocaliptice, va mai determina şi alte aspecte din spiritul Evului Mediu. Pentru aceasta se cer, însă, subliniate unele din trăsăturile distinctive ale fenomenului, ceea ce n-am făcut pînă acum. Trebuie să precizăm de la început că un asemenea tip de anistorism se deosebeşte fundamental de acela al altor cadre anistorice, cum ar fi iniţialele societăţi tribale. Acestea vieţuiau numai pe bază de reduse tradiţii locale, al căror caracter rudimentar le dispensa de necesitatea unei înţelegeri istorice în adevărata accepţie a cuvîntului. Nu acelaşi lucru se întîmplă, însă, cu Evul Mediu, care trăieşte într-o orbită de universalitate, cu atîtea fire uriaşe, provenite din alte timpuri şi din alte locuri decît acelea unde ele îşi perpetuează dezvoltarea. Chiar cele mai elementare indicii de cultură ale medievalilor, dependente de îndepărtate origini temporale — cum ar fi religia creştină — sau de centre spaţiale — cum ar fi autoritatea papală — reclamau un minim de orientare istorică, de care, însă, ei se vedeau lipsiţi. De aceea, atîtea aspecte, intrate în sfera mare a universalităţii, se converteau la ei în reprezentări locale, şi numai sub această formă derivată puteau fi ele adînc asimilate.

Ceea ce cunoşteam noi mai temeinic din acest fenomen este aplicarea sa la pictură şi îndeobşte la artele plastice, aplicare transmisă din Evul Mediu şi în Renaştere. Tipurile umane, costumele, mobilierul şi decorul arhitectonic din compoziţiile cu scene biblice şi, mai tîrziu, mitologice, nu corespundeau nici pe departe sectorului istoric respectiv, ci reproduceau doar cel mai apropiat mediu temporal şi spaţial al artistului. Acest fenomen de localizare nu are loc numai în plastică, ci şi în alte arte ale timpului, cum ar fi teatrul, cu miracolele şi apoi misterele medievale,

unde decorul scenic nu era, să zicem, templul din Ierusalim, ci portalul gotic al unei catedrale. Unor asemenea specii dramatice, cu trăsături localizate într-un spirit popular-religios, le corespundeau pe plan liric *laudele.*

Aci, ţinînd seama de una din amintitele trăsături specifice ale orientării medievale, trebuie să adăugăm că localizarea *istorică* se asociază şi cu una *naturală.* De fapt, registrul istoriei nici nu este totdeauna complet străin de acela al naturii. Scenele biblice sau mitologice decurg şi ele într-un anumit mediu natural, propriu regiunilor unde ele au avut loc. Or medievalii, şi de asemenea şi succesorii lor, localizează şi natura. Astfel, printre multe alte exemple, un mare pictor din Renaşterea germană, Albrecht Altdorfer, pictează o *Nativitate* într-un decor de iarnă cu zăpadă, aşa cum nu se putea niciodată întîmpla la Betleem. Urmează de aci că şi atunci cînd elementele naturale se desprind din funcţiunea lor primă, de simplu fundal al figuraţiei umane, şi se lasă privite independent, ele capătă tot un caracter de intimitate locală, pierzîndu-şi caracterul de iradiaţie cosmică, aşa cum şi scenele biblice sau mitologice şi l-au pierdut pe acela de universalitate istorică. Pierderea se află, însă, compensată prin intensitate şi printr-un puternic potenţial intuitiv, care luminează din adînc imaginea astfel redusă sub raportul prestigiului exterior.

Aşa se conturează una din cele mai cunoscute laude, *Imnul Soarelui* sau *Imnul Făpturilor* de Francisc din Assisi. Semnalarea poemului ne îndeamnă la unele consideraţii prealabile cu privire la tipurile de tratare poetică a motivului natural. Îndeobşte, atunci cînd nu se prezintă în mod individualizat un anumit peisaj, ci se evocă marile elemente cosmice în general, se foloseşte stilul grandios ca în vechile imnuri către puterile naturii sau ca, bunăoară, în corul *Norilor* al lui Aristofan. Dimpotrivă, cînd aceste elemente se află fărîmiţate în diferite aspecte cu colorit particular, reducîndu-se uneori la fragmente îmblînzite, de natură-grădină, stilul îşi pierde măreţia, dar devine mai cald şi mai intim. Datorită, însă, înclinaţiei medievale către localizarea datelor naturale, la Francisc din Assisi intervine o relaţie cu totul nouă. Evocînd elementele cosmice în accepţia lor mare, de principii ale lumii — aşa cum arată şi titlul de *Imn al Soarelui,* pe care-l poartă poema — autorul abandonează, pentru prima dată, co-

respunzătorul stil grandios, aplicat pînă atunci, fără excepţie la o asemenea materie ; el o evocă anume într-un modest stil familiar, reducînd stihiile, cu înaltele lor semnificaţii cu tot, la proiectarea pe un delimitat ecran local. De aceea, unele vederi s-au grăbit să identifice într-însul un precursor al pastoralismului naturist din Renaştere. (Ideea ni se pare greşită, fiindcă pastoralismul evocă peisaje de genul antic al naturii-grădină, peisaje devenite adesea stereotipe, pe cînd Francisc din Assisi este solicitat de elementele cosmice ca principii generale, cum ar fi vîntul, apa, focul etc.)

Filonul său aminteşte mai curînd un fenomen foarte recent, şi anume un animism cosmic diminuant, surprins la acel curent liric al veacului nostru, care cultivă aspectele grandioase ale universului, reduse la măsura omului devenit, astfel, capabil „să atingă cerul cu mîna" sau „să culeagă stelele ca pe nişte fructe". Ideea poate fi cu atît mai acreditată cu cît se ştie că unul din poeţii moderni care cultivă motivele stihiale la această scară minoră, şi anume Francis Jammes, pleacă direct de la Francisc din Assisi.

Intimitatea cu marile elemente se operează la Francisc din Assisi mai întîi printr-o deplasare a raporturilor lor cu oamenii. Pe cînd în imnurile naturiste vedice, şi chiar mai tîrziu, în ilustratul cor al *Norilor* sau în *Anotimpul ploios* al lui Calidassa, principiile naturii apar copleşitoare, cu o funcţiune suverană şi dominatoare, în franciscanul *Imn al Soarelui* asistăm, am spune, la o democratizare a lor. Ele devin toate — după genul substantival al noţiunilor respective — *fraţi* sau *surori* cu oamenii, coborîndu-se, deci, pe un plan de egalitate, care corespunde acelei apropieri strîns ataşate de mediu, proprie familiarei intuiţii locale a Evului Mediu. În al doilea rînd, înseşi caracterizările aplicate acestor elemente sînt, unele din ele, cu totul departe de solemnitatea cu care se lăsa privită natura în ipostaza sa stihială. Astfel, pe lîngă alte atribute, apa apare „umilă şi... castă", focul „vesel", pămîntul, în afara fundamentalei sale funcţiuni nutritive din vechile imnuri, mai are şi una neutilitară, de simplu agrement, producînd „florile colorate şi iarba". Singura concesie — dar şi aceea parţială — acordată atitudinii solemne şi grave în faţa marilor elemente naturale, se rezervă numai soa-

relui, care, continuînd să rămînă „frate", mai este numit și „domn" *(messer)*.

Îndeosebi domnul fratele nostru soarele,
Cel ce ne dă ziua care străluce deasupră-ne,
E frumos, și-i departe răspînditor de raze.

După cum se vede, măreția lui rămîne totuși moderată în comparație cu alte imagini solare, în care demiurgia astrului sfîșie spectaculos „veșmîntul de întuneric al nopții".

Familiaritatea Evului Mediu cu noțiunile cele mai înalte — în speță cosmice — poate fi, de fapt, urmărită pe o arie cu mult mai vastă, depășind cadrul în care au fost scrise laudele. Astfel, la poetul arab Ibn-Șaraf, relativ contemporan cu Francisc din Assisi, alături de unele imagini grandioase ale naturii, intervine și reducția elementelor la un univers atît de micșorat, încît poate să încapă în zona de lucruri tangibile care-l înconjoară pe om, așa cum arată următorul exemplu :

Noaptea trecu din stea în stea, și stelele căzură încet și una după alta ca frunzele copacilor.

Această privire a astrelor la dimensiunile, mișcările și distanțele frunzelor îl apropie cu mult mai mult pe Ibn-Șaraf decît pe Francisc din Assisi de curentul liric contemporan amintit mai sus. Totuși de o filiațiune cu el nu se poate vorbi. L-am citat pe Ibn-Șaraf numai pentru a arăta că, în diferite registre de sensibilitate, viziunea diminuantă a universului prin care marile elemente ale acestuia sînt atașate la mica sferă de intuiții familiare umane, constituie o trăsătură mai generală a Evului Mediu. Revenind, așadar, la Francisc din Assisi, am putut surprinde și la el o asemenea operație de domesticire stihială. Poetul reduce dimensiunile și ecourile nemăsurate ale elementelor cosmice, și le particularizează la atmosfera blîndă, simplă, senină a Umbriei natale, adăugîndu-le totodată și accentul personal al naivei sale puteri de radiație afectivă.

Aceasta este o localizare aplicată la ordinea naturii. Alte laude vor cuprinde o tot atît de pronunțată localizare în ordinea istoriei. Aceasta intră mai direct în coordonatele noastre de cunoaștere, deoarece, așa cum am mai amintit, un echivalent al lor ni s-a transmis temeinic pe calea

vechii plastici și picturi. Sculptorii decoratori de catedrale, primitivii italieni și flamanzi, dar chiar și pictorii mai tîrzii ai Renașterii, au înfățișat o serie întreagă de scene biblice, depărtate de momentele istorice respective, și concepute după imaginile mediilor locale. Adesea aceste imagini se depărtează de realitatea originară nu numai sub aspectul regiei exterioare, ci și sub acela al conținutului lăuntric relevat prin expresiile și atitudinile personajelor. Ele provin cel mai adesea din observații efectuate — în cazuri presupuse similare — asupra mediului uman apropiat. La aceste fizionomii locale din picturile cu teme biblice ale vremii, laudele aduc adaosul prețios al unei *locuțiuni* locale. Ca și în dramaturgia misterelor, motivul dominant este acela al *Pasiunii.*

În această privință se distinge poetul italian Iacopone da Todi, originar tot din Umbria. Iată într-una din laudele sale — ca ilustrare a celor discutate mai sus — cuvintele Fecioarei Maria adresate lui Isus răstignit :

O, fiule, fiule, fiule,
fiule, crin îndrăgit,
fiule. cine va mai da povețe
ăstei inimi amărîte ?

Iată, deci, că hieratica relatare evanghelică se localizează violent, convertindu-se într-un bocet, a cărui izbucnire pasională, cu obsesia aproape înnebunitoare a ființei recent dispărute, i se află probabil furnizată poetului de jelania vreunei femei din popor, surprinsă în împrejurări considerate analoge. Caracterul ritual al temei se schimbă astfel într-o puternică dramă anonimă, al cărei izvor real se deplasează de la tradiția sacră la vreo întîmplare contemporană cu simplu ecou regional. Acea operație de desolemnizare și acea familiaritate a lui Francisc din Assisi cu marile elemente ale naturii dau loc aci unei identice familiarități cu marile evenimente de ordin tradițional și istoric. Faptul se realizează prin același fenomen al localizării.

În cazul recent ilustrat, motivul *Pasiunii* se convertește în bocet. În alte laude, același motiv, și tot prin glasul Mariei, se localizează sub chipul unor alte inflexiuni familiare. Astfel, cu mult înainte, prin veacul al VI-lea, marele poet bizantin Romanos Melodul atribuie, într-o

laudă a sa, unuia din episoadele *Pasiunii* o scenă şi mai naiv neverosimilă în raport cu datele tradiţionale şi cu ordinea rituală ; scena se dovedeşte totuşi admirabilă sub aspectul unei observaţii aplicate pe un fragment de realitate vie, şi al unei independente scrutări psihologice, detaşată din contextul evanghelic. Maria îl zăreşte pe Isus în drum spre supliciul său, şi i se adresează cu următoarele cuvinte :

Unde te duci, copile ?
Pentru cine atîta grabă ?
Să fie poate cumva
Vreo nouă nuntă la Cana ?
Te zoreşti
Pentru a schimba apa în vin ?
Să te însoţesc, copile,
Sau să rămîn mai bine ?

Am spus că, după datele tradiţionale, acest fragment este de-a dreptul neverosimil şi absurd ; mai întîi Isus nu se putea grăbi odată ce-şi ducea greaua cruce pe umăr, şi, în acea stare deplorabilă, cu atît mai puţin se putea grăbi pentru a merge la o nuntă. Totuşi, făcîndu-se abstracţie de context, se sugerează magistral solicitudinea înfrigurată a unei mame. Cuvintele Mariei alcătuiesc o serie neîntreruptă de întrebări sufocate, unde bucuria incertă, ce aşteaptă nerăbdătoare a fi confirmată, se simte asaltată de o subjacentă şi confuză îngrijorare, de neliniştea în faţa a ceva neobişnuit care se întîmplă. Este şi aci o localizare în sens medieval, adică o prelucrare intimizantă, deviată de la un solemn eveniment tradiţional.

Laudele constituie, de aceea, echivalentul liric cel mai perfect al scenelor care populează plastica sau pictura medievală. Ca atare, şi aici pretextul temei biblice dă loc la o serie de imagini, unde naivitatea, sinceritatea, naturaleţea, simplitatea şi transcrierea vie a diferitelor momente din experienţa apropiatului mediu uman, se află luminate de un elan pur, de simpatie şi de cordială participare.

De la motivul deşertăciunilor la pesimismul modern

Discutînd într-un capitol anterior vechea distincţie a lui Schiller între poezia *naivă* şi cea *sentimentală*, am stabilit că, din registrul depresiv, anticii nu cunoşteau decît starea extremă a disperării. Vorbim de registrul depresiv cu caracter permanent sau, în orice caz, stabil. Tristeţile trecătoare, ocazionale — cum ar fi doliile — sau alternative — cum ar fi bunăoară tristeţea ciclică a anotimpurilor moarte — erau desigur încercate şi de cei vechi. Am spus numai că — cu excepţia cîtorva perspective şi vederi filozofice — ei nu cunoşteau sau nu rezistau la acea permanentizare pe firul unei tensiuni dureroase, fenomen care, dimpotrivă, intră atît de frecvent în experienţa modernilor. Ar fi, desigur, absurd să pretindem că cei vechi n-au trăit şi asemenea stări ; totuşi, nu le-au trăit ca atare, adică le-au deposedat tocmai de caracterul definitoriu al stabilităţii. La un moment dat, tensiunea se vedea desfiinţată, fie relaxîndu-se în *resemnare*, fie rupîndu-se în *disperare*, adică în starea-limită a registrului depresiv. Modernii sînt tocmai cei ce acordă, pentru prima dată, un fel de menajament acestei tensiuni, pe care încep să o întreţină şi să o cultive. Printre multiplele efecte ale noii atitudini şi comportări lăuntrice se numără şi germenii incipienţi ai pesimismului modern.

Noi am identifica, pe plan liric, debutul acestui fenomen în matricea unei alte interpretări la care se află supus motivul deşertăciunilor. Discuţia reia un fir pe care l-am lăsat cu mult în urmă, anume în cadrul vechii poezii gnomice. Acolo am văzut că resimţirea dureroasă a zădărniciei se destinde într-un registru de resemnare, care postulează cultivarea plăcerilor. Dacă viaţa se dovedeşte trădătoare, inconsistentă şi vremelnică, singurul remediu pentru a-i conjura efectele apăsătoare rămîne faptul de-a te bucura de ziua care ţi-e dată, şi a-ţi uita de griji. Pe această cale, după cum iarăşi am văzut, se naşte lirica

desfătărilor. Modernii posedă în mai mică măsură decît anticii virtutea cardinală a înţelepciunii, dar se dovedesc, poate, superiori sub raportul unei alte virtuţi cardinale, aceea a curajului. Ca atare, ei încep să abandoneze idealul de înţelepciune al resemnării sau al împăcării cu lucrurile, preferînd cultivarea curajului de-a privi în faţă sensul dureros al vieţii. Desigur că o asemenea schimbare are loc încetul cu încetul, dar noi îi putem surprinde prima fază în noul comportament moral faţă de conştiinţa deşertăciunii. Nu se poate nega că şi acum se mai recurge la ademenitoarea cupă a desfătărilor, dar, în cazurile cu adevărat valoroase şi reprezentative, ea nu mai constituie un remediu integral. Plăcerea nu mai poate aduce *uitare* şi, în consecinţă, devine adesea o voluptate amară, o delectare morbid frenetică, depărtată de tipul înţelepciunii horaţiene. De cele mai multe ori, însă, se discreditează complet faptul plăcerii, chiar şi în acest gen cu totul aproximativ al ei, urmînd a se cultiva cunoscutul ton, pătruns de gravitate, al pesimismului modern.

O asemenea schimbare poate fi detectată la unii dintre cei mai mari lirici ai Evului Mediu, ca, bunăoară, la poetul arab Abu'l alâ al Ma'arrî (mort 1057). La el însăşi ideea deşertăciunilor capătă o intensitate încă necunoscută pînă atunci. Eclesiastul, de pildă, se mulţumise doar să constate zădărnicia vieţii, chiar şi atunci cînd omul se bucură de toate satisfacţiile măririi, luxului şi bogăţiei. Abu'l alâ al Ma'arrî nu se opreşte, însă, numai la prima treaptă a constatării, ci pătrunde şi temeiul adînc al acestei zădărnicii. Viaţa este inconsistentă fiindcă atît propria-i structură cît şi a tuturor lucrurilor existente, percepute în orbita ei, se compun din *moarte*. Faptul ilustrează cu strălucire amintita contribuţie a spiritului modern, care se aplică la sondări şi adînciri speciale în toate sectoarele realităţii, inaugurate larg mai-nainte, pe plan poetic, de către Antichitate. Concluzia deci a lui Abu'l alâ al Ma'arrî ar fi nu numai *inconsistenţa*, ci chiar *inexistenţa* vieţii, care nu constituie altceva decît una din manifestările morţii, aşa cum reiese din tot ceea ce cuprinde realitatea. Pămîntul, bunăoară, principiul fecund şi nutritor, germinatorul înmiit al vieţii din vechile imnuri naturiste, nu se află văzut de către marele poet arab decît ca o conglomerare mortuară.

Vom reproduce, ca ilustrare, un fragment din capodopera sa, lucrarea alegorică *Mesajul iertării :*

Uşor să-ţi fie pasul : nu-l sprijini prea tare de-acest bătrîn pămînt, ce doar din leşuri e alcătuit.

...Uşor înaintează şi fără de trufie pe-al vechilor schelete rămăşiţe.

Poate-un mormînt o fi, de două ori mormînt, şi care-şi rîde, poate, văzînd oaspeţi atît de neasemănători.

Văzînd în înşiruirea vremurilor şi-a vîrstelor un leş îngropat pe rămăşiţele altui leş.

Se poate, de la început, surprinde că însăşi componenţa acestei viziuni a zădărniciei împiedică orişice soluţie, chiar succedanee, a plăcerilor, aşa cum o postulau aderenţii ei din antichitate. Într-adevăr, cum să-ţi uiţi de grijă şi de sensul amar al vieţii cînd prezenţa morţii se infiltrează vizibilă oricînd şi oriunde, în tine şi în afară de tine ?

De aceea, concluzia lui Abu'l alâ al Ma'arrî este răspicat pesimistă :

Viaţa-ntreagă nu-i decît durere. Mă uimeşte acela ce-i doreşte dăinuirea.

Răstrişteа în ceasul morţii este de două ori mai mare decît bucuria în clipa naşterii.

. . . . . .

Somnul morţii îngăduie trupului odihna. Viaţa asemenea este unei insomnii.

Iată, deci, o întregire radicală la cele observate mai sus. Viaţa este nu numai o manifestare a morţii, dar şi cea mai teribilă manifestare a ei, aceea prin care moartea îşi tulbură repaosul, mutîndu-l în starea chinuitoare a *insomniei.* Această ultimă noţiune, atît de modernă, exprimă tocmai una din formele noii tensiuni continue, pe care începe să şi-o însuşească existenţa umană.

Tipul pesimismului modern, în specia tonului său grav, mai apare puternic reprezentativ şi la un alt liric medieval — european, de astă dată — Walter von der Vogelweide (1170—1230). Şi la acest poet, viziunea întunecată a vieţii se desprinde tot din conştiinţa deşertăciunilor. Vorbim aci numai de o anumită etapă din activitatea marelui liric german, care mai tîrziu va fi privit şi sub o faţă opusă, în cadrul unui alt context de interese.

Pentru moment ne oprim la o celebră *Elegie* a sa, unde poetul denunţă inconsistenţa de vis a vieţii, aşa cum i se relevează într-un moment tardiv de decepţie :

Vai, unde dispărură toţi anii de-altădată ?
Viaţa mea-i visată sau este-adevărată ?
M-am înşelat eu însumi că ea ar fi cum pare ?
Dormit-am lungă vreme ; s-o spun nu sînt în stare.
Dezmeticit sînt astăzi şi mi-e necunoscut
Tot ce se arătase, în viaţa-mi, la-nceput.[1]

Care este această viaţă iluzorie, numai visată de poetul ce acum se trezeşte ? Întrebarea ne obligă să revenim asupra unei alte deosebiri dintre antici şi moderni, deosebire pe care numai am semnalat-o în capitolul liricii desfătărilor.

Acolo am spus că, în vreme ce pentru antici plăcerea este îndeosebi un *concept* — adesea cu aplicare de *precept* — pentru moderni ea este îndeosebi o *senzaţie.* În momentul de faţă urmează să desprindem consecinţele acestei deosebiri. Negreşit că — aşa cum se stabilise încă de la Aristotel — conceptul este un vehicul al cunoaşterii cu mult mai matur decît senzaţia. Faptul se leagă de o ordine succesivă a lor — bineînţeles ideală — în experienţa omenească. Cu alte cuvinte, omul tinde mai întîi a se lăsa călăuzit de senzaţii, şi abia pe urmă de concepte. Pe cînd, deci, pentru cei vechi, plăcerea este un remediu *matur* la conştiinţa zădărniciei, pentru moderni desfătarea, ca o pură senzaţie lipsită de control conceptual, se integrează ea însăşi în sfera deşertăciunii, pe care numai maturitatea o va denunţa. În momentul, deci, cînd descoperi inconsistenţa vieţii, nu mai poţi face apel tocmai la ceea ce a alcătuit această inconsistenţă. În asemenea cazuri, modernul nu mai urmează pilda anticului de a recurge la plăceri, fiindcă plăcerea apare compromisă pentru el. Lipsită, deci, de antidotul desfătării, care fusese consumat în contratimp, apăsătoarea conştiinţă a deşertăciunii se arată acum mai expusă unei concepţii pesimiste despre viaţă. Acesta este tocmai cazul lui Walter von der Vogelweide.

În momentul cînd se trezeşte într-însul conştiinţa deşertăciunii, el nu mai poate folosi, ca precept de urmat în

[1] Traducere de George Dumitrescu.

viață, plăcerea, fiindcă, sub chipul senzației anarhice, nesubordonate vreunui principiu, ea alcătuise însăși materia acelei deșertăciuni. Și atunci, în mod logic, maturitatea sau dezmeticirea lui Walter von der Vogelweide va lua o cale opusă echivalentelor antice, anume condamnînd tocmai desfătarea, pe care cei vechi, în împrejurări similare, o postulează. Așa cum se întîmplă adesea în Evul Mediu, condamnarea formulată de el se instituie pe o bază ascetică. Natural că, mai tîrziu, în epoca modernă, cazurile de maturizare, de unde iese vestejită frivolitatea propriei vieți de plăceri a tinereții, pot lua și alte forme, mai puțin radicale. Pentru moment, însă, ne aflăm încă în Evul Mediu, și Walter von der Vogelweide își exprimă ideile sub unghiul de vedere al timpului :

Cel ce urmează viața plăcerilor, și saltă
O pierde pe cealaltă
De-a pururi, vai! [1]

Pe baza motivelor amintite, perspectiva plăcerilor, bucurarea de ziua ce-i e dată, ca remediu la conștiința deșertăciunii, rămîne închisă pentru poet. Și atunci, cugetul său se dirijează către o concepție pesimistă asupra vieții, privită ca o arătare ce ademenește perfid prin delicii aparente, dar al cărui fond este durerea :

Frumoasă, dalbă, verde și rumenă-n afară
E viața, dar în sine-i ca moartea de amară. [2]

Întîlnim, deci, aceeași reducție a *vieții* la *morte*, ca și la Abu'l alâ al Ma'arrî. Numai că varianta de față a pesimismului este mai puțin cumplită decît aceea a poetului arab. Pe cînd la acesta din urmă se stabilește o *identitate* a vieții cu moartea, și încă sub aspectul cel mai dureros al morții, la Walter von der Vogelweide există numai o *analogie* (*ca moartea de amară*) între ele. Totuși, și acest mai redus grad depresiv este suficient pentru a-i integra vederile într-un registru pesimist.

În legătură cu Walter von der Vogelweide am aplicat una din ideile privitoare la distincția dintre antici și moderni. Formularea acelei idei cuprinde însă o nuanță ce

[1], [2] Traduceri de George Dumitrescu.

ar putea să treacă neobservată, dar căreia noi îi acordăm importanţă. Am spus anume că *îndeosebi,* adică nu *exclusiv,* plăcerea este pentru antici un concept, iar pentru moderni o senzaţie. Distincţia se polarizează numai în jurul unor accente reprezentative pentru un cadru sau altul, nu şi a unor conţinuturi absolute. Ca urmare, poate apărea şi la moderni noţiunea de plăcere, luată în accepţia de concept preceptiv, şi anume tot ca reacţiune la dezolarea produsă de conştiinţa deşertăciunii. În aceste cazuri, însă, ea rămîne, în mare parte, doar un succedaneu. Omul devine acum conştient că doar se înşală pe el însuşi, recurgînd la plăcere, noţiune care-şi pierde astfel caracterul tonifiant şi, o dată cu el, un coeficient important din eficacitatea sa. Plăcerea încetează de-a mai fi o efectivă indicaţie de viaţă, şi se reduce pur şi simplu la o narcoză, deci la un mijloc morbid de simulare a echilibrului. Mai mult, ea ajunge să se canonizeze drept tipar exemplar de manifestare a pesimismului poetic, care nici măcar nu mai încearcă să se ascundă sub postişul ei văl de delicii. O asemenea categorie a avut, încă din Evul Mediu, reprezentanţi străluciţi în lirică.

Astfel, cu un veac înainte de Walter von der Wogelweide a trăit în Persia marele poet Omar Khayyām, (1040—1123), autorul vestitelor *rubaiaturi* sau poezioare care cuprind numai cîte un catren. Viziunea sa pesimistă se apropie de aceea a lui Abu'l alâ al Ma'arrî, de la care a împrumutat acelaşi radicalism. Pentru Omar Khayyām, chiar cele mai fragede şi mai virginale aspecte ale vieţii nu sînt decît chipuri şi derivaţii ale morţii, unde ele îşi au rădăcina care le-a generat. Iată un exemplu reprezentativ :

Floarea ce răsare la malul unui rîu
poate că-şi afundă rădăcina între buzele descompuse ale unei femei.

Totul este un simbol în sensul revelaţiei de mai tîrziu a lui Walter von der Vogelweide că frumuseţea vieţii ocupă numai o aparenţă înşelătoare, provenită din sumbrul resort generator, care constituie realitatea sa lăuntrică. Acestei frumuseţi, în consecinţă, el îi va da totdeauna o altă interpretare decît cea îndeobşte recunoscută. Să luăm, bunăoară, cîntecul cocoşului, motiv care, la toate latitudinile lumii, se află învestit drept simbol triumfal al tre-

zirii la viață, anunțînd soarele, lumina, ziua. În mod cu totul neobișnuit, însă, Omar Khayyām îl interpretează drept, „tînguire", legată de un special sens depresiv :

În zori, cocoșul matinal
știi tu de ce se tînguiește ?
Fiindc-a văzut în oglinda dimineții
că s-a scurs încă o noapte a vieții tale, și tu nu știi.

Această interpretare se datorește, cu toată evidența, acelei conștiințe a zădărniciei, ce neagă aspectelor existenței orice semnificație vie, semnificație pe care o transformă invariabil în moarte.

Omar Khayyām caută atunci remediul în plăceri, mai precis, în delectarea generoasă a vinului. În această privință, îndemnul său la desfătare nu se deosebește cu nimic de acela al hedoniștilor antici :

Luna a sfîșiat veșmîntul nopții.
Bea vin : nici nu se află ceas mai potrivit.
Fii vesel, fără griji...

O asemenea desfătare devenea posibilă numai pentru cei ce reflectau în mod general la deșertăciunea vieții, dar nu și pentru aceia care surprindeau într-însa omniprezența concretă, materială, a morții, în felul lui Abu'l alâ al Ma'arrî. Acesta este tocmai cazul lui Omar Khayyām, care vrea totuși să încerce experiența lecuitoare a plăcerilor. Iată rezultatul, răsfrînt în reflecțiile din momentul în care își soarbe băutura menită să-l facă „vesel, fără griji" :

Acest vas era, ca și mine, un îndrăgostit nefericit,
înlănțuit de buclele unei femei
Această toartă pe care tu o vezi la gîtul său
era mîna trecută după gîtul iubitei.

Vasul de lut este confecționat din același pămînt mortuar, evocat de Abu'l alâ al Ma'arrî. Componența sa poate fi, deci, din osemintele pulverizate ale unui nefericit, căruia olarul i-a reînsuflețit, din propria-i materie, unul din gesturile vieții. Comparînd soarta celui dispărut cu a sa, poetul se privește de fapt pe sine însuși sub specia viitoarei ipostaze relicviare, ceea ce face ca vasul cu vin să capete

o semnificație de *memento mori*. Inevitabila prezență, adesea chiar tactilă, a morții, care stîrnește asemenea reflecții, este cu totul departe de a răspunde acelui îndemn la desfătări pe care am văzut că-l lansează poetul. Rezultă de aci o plăcere amară, care nu poate aduce decît voluptatea afundării în proprie tristețe.

Un asemenea sens al voinței exasperate de desfătare, care și-a pierdut însă eficacitatea antică, pătrunde pînă în momentul atît de frămîntat al Renașterii europene. În această privință, un exemplu deosebit de reprezentativ ne oferă Lorenzo de Medici (1448—1492) cu vestitul său *Triumf al lui Bachus și al Arianei*. Tocmai fiindcă poemul apare direct influențat de Horațiu, se relevă cu atît mai interesant registrul cu totul străin în care se adăpostește acum mesajul autorului *Odelor*. În primul rînd, pe cînd poetul latin intonează numai un îndemn la plăceri, *Triumful lui Bachus și al Arianei* cuprinde evocarea plăcerilor înseși. Ca atare, se surprinde aci o aplicare inadecvată a motivelor horațiene, inadecvare rezultată dintr-o substituire de momente. Horațiu am văzut că urmărește mai întîi o fundamentare a poziției sale. De aceea el dă și o expunere de motive care să-i justifice îndemnul și să convingă astfel pe cei cărora se adresează cu îndemnul de a practica plăcerea. Aceste motive sînt scurtimea vieții, nesiguranța zilei de mîine, trecerea rapidă a tinereții, constituind toate un mănunchi de griji, care se cer uitate pe calea desfătărilor. O dată ce, însă, Lorenzo de Medici trece la faza anticipativă a îndemnului, și își mută evocarea chiar în miezul plăcerilor, sugerate prin însuși ritmul vertiginos al versurilor, reluarea expunerii horațiene de motive apare cu totul contraindicată. Acel *ferește-te să-ntrebi ce va fi mîine* al lui Horațiu se află pronunțat în faza pregătitoare. Or, Lorenzo de Medici nesocotește această învățătură, fiindcă repetarea continuă a cuvintelor *ce e mîine nu se știe* are, în mijlocul plăcerilor, tocmai efectul contrar, al unui *memento mori*. Prezența însăși a desfătărilor, date acum ca senzații, nu l-a putut, deci, face să-și uite de griji.

Uneori surprindem aproape o alternare regulată a absorbirii de plăceri cu gîndurile grave și apăsătoare. Poemul începe bunăoară cu o evocare desfătătoare :

Bachus, mîndra Ariană,
iată-i vin, ard de iubire...

Urmează apoi imediat momentul alternativ al depresiunii :

Vremea fuge, ni-i dușmană.

După aceasta ne întîmpină iarăși un conținut delectabil :

Nimfe-n ape cristaline
vesele-s într-una...

Dar strofa se încheie cu gîndul trist al refrenului :

ce e mîine nu se știe. [1]

În loc ca grija să fie înlăturată, așa cum propaga Horațiu, ea coexistă într-un fel de contradans cu plăcerea, care într-adevăr vrea s-o înece, dar durerea reapare neîncetat la suprafață, asemenea unui corp scufundat ce se face mereu vizibil din valuri.

În al doilea rînd, factura însăși a plăcerii este alta decît cea horațiană. Poetul latin postula o desfătare cumpătată, calmă și senină, desfătare, care, fidelă adevăratei sale noțiuni, elimină dintr-însa orice insinuare a excesului. La Lorenzo de Medici nu mai există, însă, climatul de tihnă horațiană, căruia îi ia locul o atmosferă de petrecere zgomotoasă, cu măști de carnaval. Totul se consumă într-un fel de febrilitate (*arde-n piept plăcerea, dorul*), care arată mai curînd o dorință lucidă de autoamețire decît o cultivare efectivă a plăcerii. Este unul din primele exemple anticipat romantice de demonism melancolic, care încearcă să fie asurzit de tumultul serbărilor. Lorenzo de Medici, acel *Pensieroso*, sculptat de Michelangelo, își trădează astfel tristețea, care se dezvăluie ca atare, spărgînd mereu țesătura de vibrații a unei fragile și nerezistente frenezii.

Așadar, în marile expresii reprezentative, de unde răzbește la moderni conștiința deșertăciunii, aceasta se asociază cu o vedere pesimistă asupra vieții, care nu mai poate fi remediată de nici un apel la motivul plăcerilor.

[1] Traducere de C. D. Zeletin.

De la **qasîda** arabă la poezia platonică

Expresia modernă a tensiunii, a nostalgiei, a dorinței are la bază și anumite determinante care pîn-acum n-au fost semnalate de noi în mod special. Una din ele poate fi aflată în ascetismul medieval, fie islamic, fie creștin, fie, în sfîrșit, de diverse alte proveniențe. Desigur că acesta nu este un fenomen nou. Formula ascetică există încă în atîtea cadre din antichitate, printre altele, la secta esenienilor iudei sau în alte instituții păgîne europene, cum ar fi a vestalelor romane. Toate acestea, cu excepția vechii monastici budiste din India, erau numai determinări izolate înlăuntrul societăților respective. În Evul Mediu, însă, ascetismul iese din izolarea lui, și cucerește importante secțiuni ale vieții publice. În primul rînd, pătura intelectuală, în general formată din clerici, influențează diferitele orientări ale cunoașterii și ale comportamentului moral în acest sens. În sfîrșit, însăși o parte a clasei feudale dominante, din care se alcătuiau numeroasele ordine cavalerești monastice, va cultiva o asemenea vedere. Propagat de cercuri sociale atît de influente, ascetismul își va răsfrînge mai mult sau mai puțin ecoul asupra întregii societăți. Faptul va înrîuri îndeosebi domeniul erotic, unde, mai accentuat decît oricînd, se va dezvolta conflictul dintre interdicție și dorință, decizînd ivirea acelei tensiuni mai sus semnalate.

O altă determinantă a aceluiași fenomen este imensa scară de ierarhii medievale, cu numeroasele ei trepte, marcînd, fiecare din ele, cîte o opreliște. O asemenea serie de interdicții sociale va influența domeniul erotic într-un sens identic cu acela al ascetismului. Cînd, bunăoară, trubadurul aduce *omagii* doamnei sale, el parafrazează echivoc actul politic de respect și supunere, pe care vasalul îl aduce seniorului. Deoarece doamna aparține îndeobște unei societăți mai înalte decît aceea a poetului, semnul

omagial acoperă orice inconvenienţă. În fond, însă, el cuprinde aspiraţia către un ţel greu accesibil sau chiar imposibil de-a fi realizat, din cauza aceloraşi oprelişti de ordin social. Acest fapt, laolaltă cu orientarea ascetică amplifică registrul continuei încordări şi dorinţe, propriu lumii moderne, registru care, în cazul de faţă, îşi va răsfrînge consecinţele pe plan erotic în tipul dragostei spiritualizate.

Cele două mari determinante nu creează, de altfel, decît coordonatele de universalizare, în care se insinuează un fenomen preexistent, la început cu totul local. Este vorba de poezia numită *qasîda* a vechiului *ruwat* sau menestrel din epoca arabă preislamică. Încă înainte de islamism, arabii au avut o lirică destul de rafinată, adesea cu teme de exaltare romantică. Din această epocă ne-au rămas cîteva nume de poeţi mari, cum ar fi, bunăoară, acela al lui Imrulkais, la care pot fi descoperite toate trăsăturile melancoliei, în sensul ei modern. Printre altele, evocarea nostalgică a iubirii, revăzînd locurile ce-au fost martore fericirii trecute, nu se dovedeşte cu nimic inferioară echivalentului de mult mai tîrziu, dat de Petrarca în vestita sa *Cantona 27*, care cuprinde imaginea plină de amintiri a văii Vaucluse, unde poetul a zărit-o pentru prima dată pe Laura. Iată pasajul respectiv din poema lui Imrulkais :

Să poposim aci pentru a plînge amintirea iubirii mele, şi a acestui lăcaş, scump odinioară, aşezat în locul unde se sfîrşesc aceste dune... Suflarea vîntului de miazănoapte şi a celui de miazăzi nu i-au nimicit urmele.

Această ultimă parte relevă chiar un accent de intensitate, inexistent la Petrarca. Pe cînd la poetul italian era firesc ca valea Vaucluse să rămînă aceeaşi cum a lăsat-o el, cu toate vestigiile ei amintitoare, în cazul lui Imrulkais, condiţiile locului nu mai ofereau premise atît de favorabile. El nu mai evocă un peisaj stabil, ci unul mişcător, de nisipuri şi dune, peisaj pe care vînturile deşertului puteau să-l facă de nerecunoscut. Totuşi, faptul că nici aceste vînturi cumplite „nu i-au nimicit urmele", indică simbolic forţa dăinuitoare a iubirii, care şi-a săpat întipărirea veşnică chiar în mediul prin excelenţă mobil al unui joc de aspecte naturale inconstante şi efemere. Încă din aceste străvechi timpuri, poezia arabă aduce mesajul specificei

sale vibrații, al acelei frenezii patetice, exprimînd o durere atît de nobilă, încît îl poate exalta pe om, asemenea unei bucurii. De aceea, fenomenul constituie una din multiplele baze ale tensiunii continue în care se complace tipul uman modern.

Ca atare, încă din primele momente ale civilizației islamice, anume în timpul kalifilor omeiazi din Damasc (sec. al VII-lea), această trăsătură se accentuează puternic. Faptul se repercutează îndeosebi asupra planului erotic. Acum se precizează iubirea *odzrită*, adică spiritualizată, ceea ce am numi noi, în mod empiric, și cu acoperire parțială, iubirea platonică. Un poet reprezentativ al timpului, Jamîl (mort 701) implică în opera sa una din rațiunile care au stimulat o asemenea factură erotică, anume opreliștea strictă dintre treptele sociale. Familia iubitei sale, Botsaina — un fel de anticipată Laură arabă — se opune cu înverșunare acestei legături amoroase. Și atunci poetul nu o poate vedea decît rareori, și în ascuns. Rezultatul va fi deplasarea accentului de pe faptul *împlinirii* pe acela al *așteptării*, care începe să constituie resortul fundamental al unei întregi vieți. Iată un exemplu concludent din Jamîl :

Defăimătorul invidios nici nu-și poate închipui ce favoruri capăt eu din partea Botsainei. Cu un singur cuvînt, cu un nu *sau cu un* da, *eu sînt mulțumit. Mă mulțumesc numai cu dorința, cu lunga speranță, cu vederea ei furișe. Anul începe și se sfîrșește fără ca eu s-o văd, sau dacă o văd, e numai pentru o scurtă clipă.*

Surprindem aci în mod direct, aproape programatic, primatul „dorinței", al „lungii speranțe", deci al modernei încordări năzuitoare, extinse pe firul integral al vieții. O altă trăsătură modernă este satisfacția poetului *(eu sînt mulțumit)* în această stare, devenită pentru el categorie existențială. Ca și în poezia gnostică, depărtarea de țel face să se amplifice în aceeași proporție potențialul afectiv.

Din unghiul acestei depărtări se poate explica faptul că Jamîl a scos printre cele mai exaltate accente de iubire din întreaga poezie erotică a lumii :

Cîtă vreme voi trăi, inima mea te va iubi, și cînd voi muri, oasemintele mele le vor căuta pe ale tale în morminte.

Pînă şi un poet adînc pesimist, cum va fi Abu'l alâ al Ma'arrî, tot va vedea în moarte „un repaos". Jamîl desfiinţează şi acest repaos, prelungind tensiunea vieţii dincolo de mormînt, într-o delirantă, eternă „căutare".

O asemenea trăsătură va caracteriza pînă mai tîrziu poezia erotică arabă. De aceea, în veacul trecut, cunoscuta poemă a lui Baudelaire, *Madona,* pe care el o numeşte *în gust spaniol,* este, în realitate, *în gust arab.* Aceasta ne-o dovedeşte, printre alţii, un poet din jurul anului 1000, anume Ibn-Hazm. Iată cuvintele sale :

Aş vrea ca inima să-mi fie spintecată ca de-un cuţit. Astfel ca tu să intri în inimă, şi ea să-mi fie din nou închisă în piept.

Să te afli tu acolo, fără nimeni altcineva, pînă în ziua învierii şi a judecăţii morţilor.

Să împarţi cu mine toată viaţa mea. Şi de-ar fi să mor, tu tot să sălăşluieşti în fundul inimii mele pînă în beznele mormîntului.

Desigur că un asemenea exces, care dilată exaltarea pînă la gradul de simţire a unei explozii organice şi a unei magice captivităţi viscerale, se datoreşte acelei acumulări uriaşe de dorinţă neîmplinită, convertită la urmă în elan pasional exacerbat. Este o coardă întinsă care vibrează trepidant. Lirica erotică arabă oferă, în această privinţă, numeroase varietăţi, care au, însă, comun, acelaşi caracter frenetic.

Într-o Europă dominată de orientări ascetice şi de multiplele obstacole puse de ierarhiile feudale, coordonatele acestei iubiri spiritualizate vor afla cel mai amplu teren de dezvoltare. Erotica arabă îşi găseşte astfel o adevărată formă de perpetuare, căpătînd totodată şi o nouă expresie originală în poezia trubadurilor. Este adevărat că aceasta cuprinde un fenomen vast şi complex, înlăuntrul căruia se pot întîlni şi alte tipuri de iubire decît cea spiritualizată. Noi ne raportăm, însă, la cazurile reprezentative, de unde se desprinde şi marele coeficient de originalitate pe care l-a dat poezia trubadurească. De aceea ne şi solicită, în primul rînd, cel mai de seamă dintre trubaduri, Jaufré Rudel. Ca năzuinţă exaltată şi ca sete de imposibil, erotica sa o întrece pe aceea a arabilor. Dacă Jamîl n-a văzut-o decît rar şi doar pentru cîteva clipe pe Botsaina, Jaufré Rudel nu şi-a văzut iubita niciodată, şi nici n-o cunoştea. Legenda spune că era îndrăgostit numai din faimă de re-

LICEUL ... BIBLIOTECA ... BUCUREŞTI

gina din Tripoli, de care îl despărţea atît depărtarea cît şi rangul ei.

Aceasta ar fi o specie a iubirii „romanţioase", adolescentine, întîlnită mai des printre cei tineri, ataşaţi numai din auzite de anumite persoane, despre care au primit relatări corespunzătoare idealului lor. Alteori, asemenea relatări nu mai aderă la un model preconceput, ci alcătuiesc ele însele puncte de plecare, care declanşează subit imaginaţia înfierbîntată a adolescentului, imaginaţie adesea dirijată în Evul Mediu către domeniul fabulosului. În oricare din cazuri, faptul trebuie să se greveze pe terenul pregătit dinainte al unei mari nevoi de iubire, cenzurate, însă, de importante oprelişti, care constrîng curentul erotic să ia calea fanteziei vag deziderative. Aceasta se întîmplă îndeosebi cu naturile ingenue, în care iubirea se anunţă ca simplu simptom lăuntric neidentificat, adică netrecut nici prin cele mai inocente experienţe de apropiere cu sexul opus. Astfel, psihologul german Eduard Spranger [1], în magistrala sa lucrare devenită clasică, *Psihologia adolescenţei* vorbise de o *iubire pură*, în sensul în care ar exista, bunăoară, o *artă pură*, adică neaplicată la obiect. Spranger dă ca exemplu cazul poetului austriac Grillparzer, care, într-una din însemnările sale intime, declarase că se simte puternic îndrăgostit, însă nu de o anumită persoană, ci încearcă această stare ca atare, ca exclusivă experienţă interioară. Negreşit, însă, că un asemenea conţinut devine cu timpul sufocant, şi trebuie proiectat în afară asupra cuiva. Noi am identifica această stare, consemnată de Spranger, adică a unei pure tulburări lăuntrice, lipsite de obiect, chiar cu începutul poemei lui Jaufré Rudel *Către „prinţesa de departe"*.

Vom reproduce primele patru versuri, al căror conţinut solicită o analiză mai atentă :

În serile de mai mă-mbată
Suave triluri de departe,
Iar dacă plec, mă şi săgeată
În piept iubirea de departe. [2]

Faptul este, în parte, destul de complex şi de echivoc. Totuşi, se poate desprinde ca evidentă trezirea fecundantă

[1] Eduard Spranger, *Psychologie des Jugendalters*, v. capitolul *Jugendliche Erotik*, Ed. XIV, Leipzig, Quelle-Meyer, 1931.
[2] Traducere de Teodor Boşca.

şi ameţitoare a primăverii *(în serile de mai mă-mbată)*, cu trilurile erotice ale păsărilor, care deşteaptă şi în poet nevoia iubirii. Rămîne să mai analizăm şi acel obsesiv *departe*, care, în întreaga poemă, apare regulat la sfîrşitul versurilor 2 şi 4 din fiecare octavă a strofelor. Ca orice obsesie, ea are mereu aceeaşi semnificaţie, ori de cîte ori se repetă. De aci începe, însă, şi dificultatea. Într-adevăr, deşi cuvîntul poartă invariabil aceeaşi semnificaţie, totuşi *trilurile de departe* nu-l pot îmbăta pe poet dacă au acelaşi sens de absenţă, de situare într-o ţară necunoscută, aşa cum reiese că l-ar avea *iubirea de departe*. Ba mai mult, un tril nu se lasă auzit decît *de aproape*. Rezultă atunci că locuţiunea *de departe*, a cărei aplicare împrumută aci aparenţa inadecvării, este gîndită cu altă semnificaţie decît cea spaţială. Ea denumeşte, în cazul de faţă, numai o lipsă, o neîmplinire, o negaţie radicală a ţelului dorit, în sensul în care am spune noi, bunăoară, *e departe de-a fi fericit* sau *nu-i seamănă nici pe departe*. Trilurile şi întreaga trezire la viaţă a primăverii nu sînt ale poetului, şi apar străine de el, deşi tocmai ele îi trezesc dorul de-a se integra într-însele. Şi atunci *de departe* exprimă melancolia de-a vedea numai dinafară ceva dorit, dar destinat parcă să rămînă exterior şi inaccesibil fiinţei sale sau, în cel mai bun caz, cu sorţii de-a fi obţinut într-un timp indefinit, într-un viitor prea sărac în făgăduinţe :

Dar nu ştiu de-am s-o văd vreodată
Că prea ni-s ţările departe [1]

Iar ascuţita săgetare în piept, simţită de poet, este presiunea apăsătoare a acelei îndrăgostiri fără obiect, semnalată de Spranger, şi pe care tulburarea provocată de primăvară o aduce la gradul acut al crizei.

Faptul se poate desprinde mai accentuat dintr-o altă poemă a sa, *Iubirea din ţara de departe ;* aci rezultă limpede că nu se exprimă dorul după o femeie anumită, individualizată, care s-ar afla eventual doar la o mare distanţă de poet, ca în *Meghaduta* lui Calidassa, ci este dorinţa după iubire în general, după ceva asupra căruia să se proiecteze preaplinul lăuntric al poetului. Iată o strofă reprezentativă :

[1] Traducere de Teodor Boşca.

Dragoste din depărtare,
Pentru tine plîng amar.
Unde-i leacul ce-mi prieşte
Dacă nu mă chemi cu dor,
Să mă-mbăt de desfătare
Prin livezi, dumnezeieşte,
Ori sub cort, cu draga mea? [1]

Poetul nu individualizează aci decît condiţiile concrete, localizate, ale unei iubiri fericite *(prin livezi... ori sub cort)*, dar nu şi femeia propriu-zisă, devenită obiect al unei evocări fantomatice *(dragoste din depărtare)*.

Cu toate explicaţiile date pînă acum, nu putem totuşi pătrunde integral în poezia lui Jaufré Rudel dacă nu ne transpunem chiar în anumite categorii de orientare ale Evului Mediu. Am spus că obsesia lui *departe* sau *de departe* ţese în jurul său un climat complex şi echivoc. Noi am desprins dintr-însul sensul vag al *exteriorităţii*, în locul aceluia cu obiectiv precis al *distanţei*, al termenului spaţial nevăzut şi inaccesibil, pe care-l implică direct cuvîntul. Totuşi, în echivocul său intră, negreşit, şi acest din urmă sens ; în jurul unei asemenea constatări trebuie să facem o distincţie, care ni se pare importantă. Astfel, pe cînd sensul doar al *exteriorităţii* — putînd fi şi *apropiate*, aşa cum ilustrează prezenţa răscolitoare a primăverii — exprimă fondul real al fenomenului, ideea *distanţei* mari, geografice, indică o suprapunere cvasifantastică asupra acelei realităţi psihice. Semnalarea ultimei observaţii reclamă o serie de deslușiri.

Trebuie să precizăm, din primul moment, că medievalii, care se deplasau cu greutate, simţeau nevoia unei compensaţii, satisfăcute mental. Ei erau setoşi să asculte cu o naivă credulitate cele mai senzaţionale şi mai neverosimile relatări despre ţinuturi depărtate, adesea agrementate de o patină exotică. Există, în această privinţă, numeroase mărturii care de care mai miraculoase şi mai fantasmagorice. Fabulosul depărtat acoperea toate sectoarele realităţii, adică natura, ordinea vitală, economică, politică şi estetică. Fiecare din ele era absorbită după necesităţile (convertite în dorinţe cu sorţi de împlinire) ale celor ce ascultau. Din relatarea unor atari minunăţii, exigenţele

[1] Traducere de Teodor Boşca.

afective vacante, *iubirile pure,* neaplicate asupra vreunei ființe anumite, aprinse acum de un adevărat incendiu imaginativ, și-au găsit și ele obiectul asupra căruia să-și proiecteze conținutul. În felul acesta, și Jaufré Rudel, chinuit de acea adolescentă tulburare lăuntrică, mistuită doar în sine, crede a-și fi găsit partenera ideală într-o excepțională femeie depărtată, cu „făptura ei de crin". Ca urmare, poetul își refugiază precara realitate psihică într-o lume imaginară, experimentînd pe plan erotic climatul dezideratiy al basmului. Deoarece, însă, între cele două lumi — reală și fabuloasă — nu există punți accesibile, Jaufré Rudel devine unul din cei mai tipici exponenți ai spiritului năzuitor modern, pentru care întreaga viață se preschimbă într-un receptacul al dorinței, al setei arzătoare, al aspirației mereu neîmplinite.

Aceleași trăsături, dar nu într-un sens identic, pot fi recunoscute la un alt mare trubadur, Bernard de Ventadour (1130 — 1194), unde experiența iubirii se va izbi de asemenea de un gol, de o prăpastie, de o *absență,* peste care poetul va țese puntea continuei încordări și dorințe. La Bernard de Ventadour este respingerea, refuzul, neacceptarea iubirii din partea persoanei iubite, temei care va constitui mai tîrziu și aproape întreaga materie lirică a poeziei lui Petrarca. Cele două mari rațiuni ale tensiunii medievale pe plan erotic, orientarea ascetică și bariera dintre treptele ierarhice feudale, vor determina, în realizarea iubirii, obstacole venite nu numai dinafară, de la mediu, ci și dinlăuntru, de la unul din parteneri. De aceea, niciodată ca pînă acum, demersurile sau căile de cucerire în dragoste n-au întîmpinat cazuri de etape atît de îndelungi, rămase uneori definitiv infructuoase. În felul acesta, se ivește încă unul din generatoarele continuei tensiuni și așteptări moderne. Bernard de Ventadour rămîne, sub raportul de față, unul din exemplele cele mai reprezentative.

În Evul Mediu îndeobște, tipul iubirii nezdruncinate, ireductibile, aproape de caracterul static religios, provine din izbirea puternică de obstacole, care nimbează obiectul inaccesibil, creînd în jurul său o iluzie de unicitate și de miracol. Această iluzie e însoțită, în consecință, de o atitudine idolatră. De aceea, Jaufré Rudel utilizează în legătură cu „prințesa depărtată" superlativele din erotica basmelor :

Căci nu-i femeie minunată
Ca ea, pe-aproape sau departe.[1]

La rîndul său, Bernard de Ventadour foloseşte aceleaşi aprecieri faţă de iubita sa :

Cine-mi cunoaşte Doamna mă-nţelege,
Căci lumea pîn-acum nu a ivit
O frumuseţe-n toate mai în lege
Cu gingăşia ei de negrăit.[2]

Asociaţia, însă, imediată cu opreliştea ce i se opune, indică, aproape vizibil, şi factorul stimulator al unei asemenea iluzii. Este vorba anume de refuzul categoric al femeii de a-i accepta iubirea :

Dar nici un zîmbet nu mi-a dăruit,
Eu tac, căci gîndul nu mi se-nţelege[3]

Ciclul întregului proces se încheie printr-o permanentizare a tensiunii. Tăria cu care femeia îl respinge transmite aceeaşi intensitate şi tărie cu care poetul păstrează statornicia acestei iubiri :

Sclav şi prieten sînt ; chiar dacă-i pare
Iubirea mea jignire, socotesc
Că înaintea inimii nu va dispare.
Uşor pot spune : alta să slăvesc,
Dar între oameni alta nu-ntîlnesc,
De aceea-n noi poveşti, tot ea-mi apare.[4]

Totul se înlănţuieşte strîns, obstacolul refuzului, iluzia unicităţii şi neclintita stabilitate a dragostei, pentru a perpetua tensiunea şi dorinţa poetului. În laturile sale cele mai reprezentative, poezia trubadurilor marchează un moment hotărîtor pe firul de dezvoltare al noii iubiri spiritualizate. Ea va constitui primul mediu de universalizare al acestei orientări erotice.

Al doilea mediu de universalizare, începînd numai din veacul al XIII-lea, va fi Italia. Trecînd prin diferite faze,

---

[1] Traducere de Teodor Boşca.
[2], [3], [4] Traducere de Gh. Grigurcu.

această nouă ambianță va aduce chiar de la început contribuții importante în registrul liric al iubirii spiritualizate. În primul rînd, italienii își însușesc o vădită *concentrare* a sentimentului, scoțîndu-l din acea atmosferă fluidă, plutitoare, al cărui farmec pătrunsese mai-nainte creația trubadurilor. Ne referim anume la o poezie de tipul acestei prime strofe din *Tristețea* lui Bernard de Ventadour :

Cînd văd cum ciocîrlia-noată
Prin aer, veselă, spre soare,
Și-n urmă cade, îmbătată,
De-o negrăită desfătare,
Mă-ncrunt la orice bucurie
Iscată de superbu-i zbor,
Mirat că inima mi-e vie
Și nu mi s-a topit de dor. [1]

La italieni nu se va mai întîlni această bogată asociație, liber vagantă, dezvoltată într-o curgere atît de amplă. Virtuțile, asupra cărora vor pune ei preț, vor fi densitatea și concizia, ceea ce i-a și dirijat către inițierea formei concentrate a sonetului. O asemenea inovație are loc încă de la început, în cercul *Școlii siciliene* (începutul sec. al XIII-lea) care, de altfel, nu se distinge prin valori deosebite. Din a doua jumătate a lui *duecento* (sec. al XIII-lea), adică în cadrul celebrului *dulce stil nou,* cînd poeții vor fi și gînditori sau mari oameni de cultură, la concentrarea sentimentului se va adăuga și *precizarea obiectului,* care atrage iubirea și, o dată cu aceasta, o întreagă concepție și orientare de ordin erotic.

Pe cînd, bunăoară, iluzia unicității, cu care trubadurii nimbau femeia, cuprindeau atributele vag superlative ale basmului, cum ar fi *minunată* sau *cu gingășie... de negrăit,* în *dulcele stil nou* italian trăsăturile ei încep să se precizeze în sensul unei excelențe morale iradiante, apreciabilă mai cu seamă prin efectele de înnobilare asupra celor din jur. O asemenea contribuție caracteristică se surprinde încă la primul reprezentant al curentului, Guido Guinizelli (1225—1276). Iată cum o vede el pe femeia iubită :

Ea trece-n drumul ei desăvîrșită
Smerit făcînd pe-acel ce îl salută.
. . . . . .

[1] Traducere de Teodor Boșca.

Cei josnici nu-i pot sta în apropiere ;
Dar are o virtute mai aleasă :
Văzînd-o, gîndul rău din cuget piere.

Aşadar, resortul îndrăgostirii este atracţia admirativă faţă de virtutea morală a femeii, care împrumută o distincţie inefabilă frumuseţii ei fizice. Orientarea ascetică a Evului Mediu îşi cîştigă aci punctul culminant de influenţă asupra planului erotic. Pe cînd la trubaduri inocenţa este numai a *comportamentului*, în contrast dureros cu o tulbure şi ambiguă dorinţă, în *dulcele stil nou* această inocenţă va cuceri şi *gîndul*, atras de zona celei mai înalte aspiraţii etice, în sensul ascetismului. Femeia excelează prin virtute, iar poetul tinde inexorabil către ea ca înspre generatorul propriei sale perfecţionări morale.

Această relaţie se va intensifica la cel mai mare reprezentant al *dulcelui stil nou*, adică la Dante însuşi ca poet liric. Femeia, în speţă Beatrice, devine la el aproape o alegorie agrementată de naturaleţea graţiei, un atrăgător sanctuar al ideii morale. Ca şi la Guido Guinizelli, virtuţile ei se răspîndesc şi asupra celor din jur, aşa cum ne relevă mai multe exemple :

Plecîndu-şi faţa, orişice ocară
Se spulberă, pierind din calea ei.

. . . . . .

Un farmec viu şi-o mută umilinţă
Răsar în gînd la blîndele-i cuvinte. [1]

. . . . . .

Ea trece încet, ştiindu-se slăvită
În haina ei de bună-cuviinţă. [2]

. . . . . .

Deplină-şi vede-oricare mîntuire
Cel ce pe Doamna mea-ntre doamne vede.

În comparaţie cu trubadurii, surprindem aici infinit mai multe precizări asupra femeii, aşa încît, cu ajutorul lor, reiese conturat un ideal către care tinde poetul, adică o înaltă concepţie etică, de care el se lasă călăuzit. Totuşi, aceste precizări au loc ca într-o plasmă fantomatică, apro-

[1] Traducere de Al. Iacobescu.
[2] Traducere de Ovid Densuseanu.

piată de hieratismul angelic. Ființa evocată parcă este și parcă nu este, părînd cînd o percepție reală, cînd efectul momentan al unei halucinații. La această duplicitate contribuie și continua mobilitate a imaginii, care are ceva de plutire disparentă, lipsită de adeziune cu lumea, ca un fel de preludiu al morții timpurii, deplînse tot pe un plan hieratic de către poet. Niciodată, în registrul erotic de pînă la Dante, n-a apărut atît de nobilă și de tulburător seducătoare *virtutea*, ideea desăvîrșirii morale, întruchipată ca arătare feminină.

De aceea, deopotrivă cu antecedentele sale, ea se vede menită să întrețină aceeași modernă năzuință, același elan încordat al dorinței, de astă dată al dorinței de ascensiune etică prin femeie. Iată cîteva exemple în această privință :

Și pare-nfrînt de dor cui dă binețe. [1]

. . . . . .

Și de pe buze-i parcă se desprinde
O șoaptă de iubire ce adie
Spre suflet ca să-i spună-ncet : „suspină". [2]

. . . . . .

Și-atîta de gentilă e-n purtare,
Că nimeni n-ar putea gîndi la ea
Incît, robit de-amor, să nu suspine. [3]

Această tensiune continuă se intensifică, încărcată de durere și nostalgie, după moartea Beatricei :

Deodată s-a oprit în mintea mea
Femeia pentru care-am plîns amar,
Și gînduri negre-n sufletu-mi tresar
Cînd mi-amintesc tot ce-am pierdut prin ea.

. . . . . .

Tot astfel au pierit din pieptul meu
Comori pe care-un glas necunoscut
Le-a urmărit c-un plîns tăcut și greu. [4]

Prin pierderea femeii iubite, poetul se simte deposedat de propriile „comori" lăuntrice, de ardoarea morală dirijată

[1] Traducere de Al. Iacobescu.
[2] Traducere de Ovid Densuseanu.
[3] Traducere de G. Coșbuc.
[4] Traducere de Al. Iacobescu.

către ideea de virtute și desăvîrșire, întruchipată în Beatrice. O asemenea idee va alcătui totdeauna invarianta ei fundamentală. În schimb, pe plan fizic, ea se vede semnalată doar în frînturi fugitive, evanescente, aproape părelnice ; într-însele, nu se urmărește fixarea fizionomiei, ci doar surprinderea fulgerătoare a mișcărilor momentane, mersul, salutul, plecarea cuviincioasă a capului, zîmbetul, desprinderea șoaptelor de pe buze, toate într-un ritm lin, serafic, transcris parcă din fragmente de vis semnificativ. Acest cadru în care se perpetuează cu intensitate elanul năzuitor modern, reprezintă prima fază a iubirii spiritualizate, preluate de lirica italiană.

A doua fază este marcată de apariția poeziei lui Petrarca. Fiind vorba de un fenomen atît de important și totodată atît de complex, vom recurge la o disociere sub aspectul contribuției aduse de marele poet. Această contribuție este de două feluri, care, de fapt, mai totdeauna se îmbină întreolaltă. Mai întîi, ea înscrie o amplă sinteză originală din elemente preexistente la alți poeți ; în al doilea rînd, aduce elemente efectiv noi, care stau la baza structurii umane renascentiste. Vom privi pe rînd ambele specii de contribuții și vom ilustra felul cum se conjugă ele în opera petrarchiană.

Începem, așadar, cu integrarea în poezia sa a unor componente date dinainte. Acestea sînt sau adoptări ale anumitor procedee și motive antecedente, sau inițiative personale, însă tardive, ivindu-se în creația lui Petrarca după ce ele au fost folosite de alții. Bunăoară, atașamentul față de propria tristețe și de propria zbatere lăuntrică s-a mai întîlnit în poezia gnostică, atît la Ibn-Farid cît și la toți ceilalți poeți din circuitul gnosticismului. Motivul nostalgic, dat de peisajul amintirii, s-a mai văzut ilustrat cu strălucire de către Imrulkais. Pînă și efectul violent al contrastelor, ce-și fac simțită coliziunea în cugetul poetului, existase în poezia arabă încă înainte de anul 1000. Este vorba de vestitele *concetti* petrarchești desfășurate în serii întregi de relații antonime *(mă tem și sper și ard și sînt de gheață)* relații care pot fi întîlnite la atîția poeți anteriori, cum ar fi, bunăoară, arabul Ibn-Ar-Rumi, ce-și plînge în chipul următor fiul decedat :

Cît de departe-i de mine
În atît de apropiatu-i mormînt !

După cum se vede, antonimia *departe—aproape*, cu amîndoi termenii la gradul extrem, își află aci totodată ciocnirea și suprapunerea. Relația apare aceeași ca înlăuntrul unui *concetto* petrarchesc. Trecînd mai departe cu privirea și la alte elemente existente dinainte în această mare creație poetică, nu trebuie să uităm nici reacția față de inacceptarea iubirii, care intensifică la poet statornicia atașamentului, așa cum am surprins la Bernard de Ventadour. Pe lîngă toate cele semnalate, Petrarca se mai autorizează, bineînțeles, și de la cuceririle liricii italiene precedente, cuceriri identificate în concentrarea sentimentului și a expresiei, ceea ce îl va stimula să cultive cu atîta succes sonetul. La asemenea influențe, transmise în general de la *dulcele stil nou*, se mai adaugă și specialul motiv dantesc al durerii pentru moartea ființei iubite. Din toate aceste trăsături parțiale preexistente, am spus, însă, că Petrarca realizează o bogată sinteză originală, care constituie una din cele mai strălucite expresii lirice moderne. Deoarece, în sinteza sa, alături de amintitele precedente străine, se integrează adesea și elemente efectiv noi, înregistrate pentru prima dată la el, ne vom amîna ilustrarea pentru a concentra într-însa reflectarea ambelor planuri.

Așadar, după ce am menționat o serie de procedee și motive valorificate anterior, vom urmări acum prima și cea mai importantă din contribuțiile sale cu adevărat originale. Ea se leagă de conformația complexă, am spune etajată a poetului. Natură puternic afectivă, Petrarca este dublat de un lucid, de un cerebral, care, tot în cadrul liricii sale, urmărește să-și analizeze simțirea, și să-i găsească o explicație de ordin fenomenic. Aci se manifestă, pentru prima dată, curiozitatea analitică a omului nou, întrebările hazardate ale tipului uman *problematic* care anticipă spiritul științei moderne. Exemplul nostru următor este menit să servească totodată și cealaltă latură, încă neilustrată, a sintezei înfăptuite de poet din elemente preexistente :

De nu-i iubire ceea ce simt, ce, dar, să fie ?
Și de-i iubire, spune-mi ce lucru e și nu-i ?
E rău ? De ce atuncea mi-e dulce chinul lui ?
E bun ? De ce m-apasă și vrea să mă sfîșie ?

Cînd singur caut chinul, la ce mai plîng cu foc ?
Şi de nu vreau, la ce bun mă jălui în tăcere ?
O, moartea mea cea vie, bolnava mea plăcere,
Cum poţi să-mi fii stăpînă cînd n-o doresc de loc ? [1]

În primul rînd, chiar din acest scurt exemplu putem surprinde cum se îmbină şi se contopesc într-o mare şi complexă sinteză atîtea din trăsăturile existente dinainte, care la poeţii anteriori acţionau separat. Ataşamentul de propria tristeţe se vădeşte în expresii ca *plăcere bolnavă* sau *dulce chin.* Dar, în acelaşi timp, ele au şi funcţiunea de *concetti,* de contraste, care alcătuiesc îndeobşte piesele de construcţie ale poemelor sale, aşa cum, tot în exemplul citat, mai poate fi identificată şi antonimia *moartea mea cea vie.* Apoi, un asemenea *chin* şi o asemenea *moarte* implică şi o aluzie la motivul dureros al rezervei în care se menţine Laura, iubita sa ; tortura şi deprimarea capătă însă atributele *dulceţii* şi *vieţii* fiindcă ele îi intensifică dorinţa, creînd într-însul acea plenitudine pe care o dă statornicia unei simţiri. În sfîrşit toată această convergenţă de elemente asupra unui singur punct indică vizibil forţa de concentrare a sentimentului, pe care italienii o promovaseră încă dinainte în lirica modernă. Într-o asemenea sinteză unică de componente şi motive preexistente, Petrarca mai introduce, însă, şi amintita sa contribuţie profund personală, anume problematica lucid scrutătoare în jurul propriei sale simţiri. Vedem cît de setos apare poetul să dezlege pe un plan de raţionamente teoretice şi să-şi limpezească enigma unui fenomen ca acela al iubirii. Pentru prima dată întîlnim la el amplificarea încordării moderne într-un paralelism de elanuri suprapuse, pe de o parte al simţirii, şi pe de altă parte al cunoaşterii, care vrea să opereze asupra acestei simţiri.

În sfîrşit, ca o a doua contribuţie originală a sa, Petrarca anunţă lirica platonică şi climatul Renaşterii. Intensificarea simţirii în iubirea spiritualizată se făcea foarte adesea prin asociaţii din sfera religioasă. Bunăoară, Ibn-Hazm stabileşte termenul iubirii „pînă în ziua învierii şi a judecăţii morţilor". Jaufré Rudel năzuieşte să meargă ca pelerin pentru a se închina „prinţesei îndepărtate". Dante o vede pe Beatrice ca pe o minune coborîtă din

[1] Traducere de Lascăr Sebastian.

cer. Continuînd să cultive raportarea la sfera religioasă *(desigur, ea e-n paradis născută!)* Petrarca stabileşte, pentru prima dată, asocierea iubirii spiritualizate şi cu motive din *sfera artei.* Astfel, chiar la începutul *Cançonei 27,* unde el reia motivul peisajului amintitor al iubirii, poetul îl evocă cu o notă de originalitate tocmai în sensul relevat mai sus :

Voi ape dulci, voi limpezi ape,
Voi ape, ce-nainte
Scăldaţi frumoasa ce regină-mi pare,
Şi tu, ram drag (suspin aproape
Cînd îmi aduc aminte!)
Coloană-n urma ei sprijinitoare... [1]

Asocierea, pentru prima dată, a iubirii spiritualizate cu arta, aşa cum apare în acest tablou, va avea consecinţe de o însemnătate imensă. Surprindem aci, din primul moment, că evocarea unei viziuni de statuară antică, proprie începutului de umanism şi de cult pentru antichitate (început pe care Petrarca îl reprezintă), se află mutată în registrul năzuitor al momentului. Acel arbore-coloană, de care, asemenea unei perfecte figuri sculptate, se rezema Laura, iese din originalul său climat moral, al împlinirii, al seninătăţii calme, şi se asociază cu *„suspinul"* modern, cu starea lacunară, cu nostalgia iremediabilă. De fapt, întregul mediu natural, care cuprinsese odinioară scena îndrăgostirii, mediu reconfortant de peisaj-grădină în sens antic, îşi pierde vechiul efect euforic, şi se acoperă de melancolie. După lungul ei somn, arta antichităţii se vede trezită la viaţă în cu totul alt volum receptiv decît acela în care adormise, ceea ce constituie şi una din marile trăsături originale ale Renaşterii, aşa cum s-a confirmat şi în deosebirea lui Lorenzo de Medici din *Triumful lui Bachus şi al Arianei* faţă de Horaţiu din *Ode.* Primul, însă, care, pe plan liric, operează această substituire de registre, este Petrarca. Spiritul Renaşterii numără, astfel, printre punctele sale de plecare, facultatea excepţională a poetului italian de a integra în noi sinteze perfecte elementele cele mai opuse şi aparent inconciliabile. Acest spirit renascentist are, deci, la bază un implicit *concetto*

[1] Traducere de C. D. Zeletin.

petrarchesc, o pereche antonimică, seninătatea antică juxtapusă cu încordarea și nostalgia modernă.

După fenomenul Petrarca, a treia și ultima fază a iubirii spiritualizate în lirica italiană ne descoperă poezia platonică. Această fază va avea și cea mai mare putere de extindere sub raportul valorilor proeminente, găsindu-și reprezentanți iluștri și în alte literaturi europene. Unul din izvoarele de la care se autorizează inițial poezia platonică este lucrarea filozofului florentin Marsilio Ficino (1433—1499), întitulată *Sopra la amore* (Despre iubire), în această lucrare el vorbește de cele patru *furori* sau *posesiuni, nebunii,* în sensul *inspirației,* idee împrumutată din *Phaidros*-ul lui Platon, care i-a sugerat lui Ficino și numărul de patru al acestor impulsuri entuziastice. Unul din cele patru *furori,* tot ca la Platon, este și *avîntul poetic.* Ideea a stimulat ivirea unei poezii cu caracter puternic năzuitor către o eternă lume ideală. Spuneam numai „a stimulat" fiindcă dialogurile de iubire în genul lui *Sopra la amore* ar fi rămas cu totul inoperante dacă n-ar fi găsit terenuri însetate să le absoarbă și să le fructifice poetic conținutul. Tocmai prin aceasta, poezia platonică se va diferenția, sub raportul poziției și funcțiunii ei, de întreaga lirică a iubirii spiritualizate de pîn-acum. Tot ceea ce s-a înregistrat în capitolul de față, începînd cu *qasîda* arabă, este reflectare a unei serii de momente și de medii sociale. Poezia platonică nu mai constituie un *exponent* al momentului și societății respective, ci un *protest* față de ele. Ea cuprinde fenomenul izolat, de manifestare al unor spirite grave, profund dezgustate și nemulțumite de imperfecția, de nedreptatea și îndeobște de mizeria morală a lumii, adică de simptomele provizorii ce însoțesc inevitabil marile zguduiri și prefaceri de tipul Renașterii. Ca atare, filozofia platonică a iubirii devine, pentru purtătorii protestului menționat, un mijloc compensatoriu de lansare în zona de refugiu a unei dorite lumi ideale. Astfel, influențată direct de vederile lui Marsilio Ficino — vederi absorbite, la rîndul lor, de o bogată experiență personală în sensul explicat mai sus — va apare lirica lui Michelangelo, primul mare poet platonic.

Pe cîtă vreme Petrarca, stăpînit de chipul Laurei, vede totul înnobilat de o tristețe și melancolie dulce — acel *dulce chin* din versurile citate — Michelangelo, dimpotrivă,

relevă un fond violent şi amar. El este izbit, în primul rînd, de urîţenia vieţii, pe care tumultul revoltei sale o evocă în trăsături contorsionate, groteşti, de caricatură abjectă, folosind uneori expresii de o necruţătoare cruditate. În mijlocul acestei realităţi monstruoase, în care artistul se include autosarcastic şi pe sine, cu toate mizeriile legate de latura muritoare a fiinţei sale, se ivesc izolat frumuseţea şi iubirea. Şi atunci avîntul clocotitor către lumea ideală de perfecţiune, a cărei imagine ele o trezesc, capătă funcţiunea încă neîntîlnită pînă acum, de *tensiunea salvatoare*, de remediu faţă de altă tensiune — mai chinuitoare — aceea a revoltei şi a nemulţumirii de viaţă. Se relevă, astfel, contrastul violent între două planuri, între întuneric şi lumină, care se condiţionează întreolaltă în intensitate ; cu cît oroarea de realitate este mai adîncă, cu atît zborul elanului către o regiune înaltă a gîndului apare mai cutezător. Saltul repulsiei de mocirla lumii îşi păstrează acelaşi dinamism, schimbîndu-şi sensul într-o mişcare de atracţie ascensională către dorita zonă incoruptibilă. De aci rezultă adesea accente de o mare puritate :

Ce vezi tu, frumuseţea, înţeleaptă,
Din ochii muritori trecînd, se-ndreaptă
Spre-un loc mai bun, şi către suflet suie.
Şi e divină, toată-i puritate
Cum se vrea tot ce stă-n eternitate. [1]

După cum se vede, poezia capătă acum un caracter mai abstract, de idee generală, propulsată, însă, nu de un raţionament rece, ci de o vie combustiune interioară.

Pulsaţia adînc trăită care însufleţeşte această specie lirică se desprinde mai evidentă atunci cînd accentele ei sînt puse în corelaţie cu mizeria apăsătoare a vieţii, de care se depărtează într-o plenară verticalitate a gîndului, aşa cum se remarcă şi în următoarele versuri dedicate nopţii, acelei nopţi întruchipate şi de una din statuile sale :

O, noapte, umbra morţii, vestejire
Mizeriei ce-şi zbate-n noi abisul,
perfect remediu, ultimă mîhnire. [2]

[1, 2] Traduceri de C. D. Zeletin.

Acest din urmă vers ilustrează cele amintite mai-nainte, şi anume că, la Michelangelo, elanul platonic reprezintă o a doua tensiune *(ultimă mîhnire)*, ca remediu *(perfect remediu)* la tensiunea primă, mai torturantă, a dezgustului şi revoltei. Şi atunci asistăm la această uşurătoare eliberare, care e totuşi şi ea o încordare, un dor *(dorul meu final)*:

De oboseli gîndirea se dezleagă
În umeda umbrire ce mă saltă
Spre culmea visului cea mai înaltă,
De care dorul meu final mă leagă. [1]

Deşi primul în seria cronologică, Michelangelo rămîne totuşi unul din cei mai mari poeţi platonici. De atunci şi pînă la sfîrşitul veacului al XVI-lea, specia poetică ilustrată de el se va difuza cu succes atît în Italia cît şi în alte ţări.

Ea va lua cele mai diverse aspecte, de la forma ermetică, de simbol criptic, ilustrată în Franţa de Maurice Scève, în culegerea intitulată *Délie*, şi pînă la expresia aproape romantică, astrală, a platonicului englez Ph. Sidney. Pe toţi, însă, îi întrece — şi ca poet liric — Shakespeare, cu a cărui scurtă evocare ne vom încheia consideraţiile asupra poeziei platonice. Cu marele poet englez se şi închide, în veacul al XVI-lea, ciclul liric deschis de gîndirea lui Platon asupra iubirii. Ca şi în cazul lui Michelangelo, dragostea ce-i declanşează lui Shakespeare avîntul platonic, are tot funcţiunea de remediu la mizeriile apăsătoare ale vieţii, aşa cum reiese, printre altele, din următorul exemplu *(Sonetul XXIX)*:

Cînd oropsit de oameni şi de soartă
Îmi plîng singurătatea, tulburînd
prea surdul cer cu jalea mea deşartă
şi uit de mine, soarta-mi blestemînd... [2]

Atunci, în aceste momente, gîndul iubirii se detaşează iarăşi într-un elan entuziast, desprinzîndu-l pe poet din întunecata strîmtoare unde el se frămîntă:

---

[1] Traducere de C. D. Zeletin.
[2] Traducere de Neculai Chirică.

Stînd încă prins de gînduri, deodată
mi-apari în minte tu, şi firea mea,
precum o ciocîrlie avîntată
spre cer, în zori, începe a cînta. [1]

Iată cum, în aceeaşi poezie noţiunea de *cer* apare în două registre opuse ; pe cînd unul rămîne inaccesibil *(prea surdul cer)*, deoarece nu-l poate atinge mizeria lumii *(jalea mea deşartă)*, celălalt se deschide, fără zăgazuri, absorbind plenar în înălţimi pornirea entuziastă a poetului *(avîntată spre cer)*. Cele două accepţii ale *cerului* — de respingere şi de atracţie — fixează de fapt cele două planuri de vibraţii încordate, surprinse mai întîi la Michelangelo, şi dintre care ultima — elanul platonic — constituie remediul celei dintîi.

Dar, în această privinţă, ne mai solicită şi un alt aspect la Shakespeare. Am spus că Petrarca este primul poet care asociază iubirea spiritualizată cu contemplarea perfecţiunii artistice sau, în orice caz, cu realitatea văzută sub specia acelei perfecţiuni. Un asemenea precedent petrarchesc îşi va afla cel mai amplu cîmp de dezvoltare tocmai în cadrul poeziei platonice. Cerul ideilor nepieritoare sau apropierea de el vor fi adesea întrupate în contururile desăvîrşirii artistice. În sonetul lui Michelangelo, dedicat „Nopţii", întîlnim o implicită asociere cu propria sa statuie în care el şi-a concretizat pe un plan de perfecţiune plastică „dorul final" îndreptat către „umbra morţii". Dar nu numai sculptura, care pleacă direct de la amintita viziune antichizantă a lui Petrarca, constituie fondul pe care se proiectează împlinirea aspiraţiilor ascensionale în sensul lor platonic. Aceeaşi funcţiune se mai vede realizată şi de alte arte. Bunăoară, poetul spaniol Fray Luís de Leon atribuie un rol identic muzicii, aşa cum rezultă din sublimul său imn, închinat compozitorului orb Salinas. Ca în orice tipic proces liric care stă la baza poeziei platonice, de astă dată muzica îl desprinde pe om de vulgaritatea mizeră a vieţii, *de-acea nedemnă, josnică simţire* şi îl avîntă către nepieritoarea lume ideală :

în sfera cea mai naltă,
unde-o eternă, altă,
întîie, sfîntă muzică tresaltă.

---

[1] Traducere de Neculai Chirică.

Fie sub forma elanului entuziast, fie sub aceea a termenului final, arta servește în oricare din cazuri poeziei platonice. Pînă acum am văzut-o ilustrînd asemenea obiecte prin mesajele plasticii și muzicii. Shakespeare va adăuga la ele mesajul *poeziei,* mai precis al propriei poezii. Fiindcă, însă, faptul se profilează într-un cîmp de relații cu totul speciale, vom fi obligați să-i mai consacrăm o ultimă deslușire.

Ideea platonică se mai instituie la Shakespeare și ca altă specie de remediu decît cea urmărită pînă acum. De astă dată este vorba de un antidot la vremelnicia vieții, la acțiunea distrugătoare a timpului, vestejitor al celor mai florale fășturi, implicit al acelei frumusețe feminine care poetului i-a inspirat iubirea. Este un caz interesant cînd platonismul servește de remediu la conștiința deșertăciunilor, circumscrisă, în cazul de față la planul valorilor vitale și estetice. Iar rolul de idee platonică, de arhetip inconsumptibil al frumuseții pieritoare, este deținut de însăși poezia lui Shakespeare, care va sustrage de sub imperiul *timpului nemernic* imaginea plină de farmec a iubitei sale, și o va păstra eternă. Asemenea trandafirului, care *pălește,* și *ca o fantasmă / se stinge trist,* tot astfel, și fascinația ei tinerească, ce încă îi aparține, va scăpăta în decrepitudine și moarte. Dar *ideea* însăși, în sens platonic, a frumuseții sale, va dăinui :

Și tu te stingi, dar calda-ți strălucire
filtrată-n vers, rămîne-n amintire.

Această idee, care-l frămîntă intens pe Shakespeare, revine uneori la el cu cele mai ample volute ale gîndului :

În ciuda Morții și-a Uitării crunte,
tu vei trăi.

. . . . . .

Și pîn-va bate-a Învierii Oră
trăiești și-n vers și-n ochii ce te-adoră. [1]

[1] Traducere de Neculai Chirică.

Cu Shakespeare se încheie un mare filon de poezie, care, într-o îndelungă și strălucită evoluție, a trecut prin mai multe faze.

Valurile de poezie erotică, desfășurată sub semnul iubirii spiritualizate, de la *qasîda* arabă și pînă la poezia platonică, au cuprins în cursul lor nume dintre cele mai ilustre ale liricii universale. Ea s-a văzut totdeauna legată de impulsul dorului, al năzuinței, al tensiunii neîntrerupte.

Melancolie și natură

Sub cerul Antichității, natura impunea mai totdeauna contemplatorului ei uman propria sa dispoziție. În poezie, ea era suverana care descindea direct din imaginile vechilor imnuri închinate puterilor naturale. Ca atare, zîmbetul sau plînsul naturii decidea și zîmbetul sau plînsul omului, copleșit de înrîurirea ei. Acest tip de relație lirică om-natură s-a putut desprinde din toate exemplele de care ne-am folosit în capitolul respectiv. Genul naturii-grădină, evocat de Safo, de Platon, de Virgiliu, îi împrumută omului echilibrul său reconfortant, după cum grandoarea uranică a norilor, priviți în diferite variante stilistice de Aristofan sau de Calidassa, se răsfrînge cu aceeași tonalitate ridicată și în sensibilitatea umană care o receptează. La rîndul său, tristețea lui Du-Fu se datorește peisajului posomorît de toamnă tîrzie, care se reflectă într-însul, dat fiind că, mai-nainte, pe același poet l-am văzut capabil și de o dispoziție euforică în fața unei naturi strălucitoare (*prin ceru-adînc, albastru, curg nouri lini sublimi*). Cu excepția unor rare cazuri opuse, conformitatea între cei doi termeni ca urmare a semnului dispozițional, dat de natură, poate fi întîlnită în toată Antichitatea.

Nu același lucru se va întîmpla cu Evul Mediu și cu literaturile moderne. De astă dată, foarte adesea omul va fi acela care va impune naturii dispoziția sa. Ființa umană își va trăi acum atît de intens realitatea dintr-însul, încît ingerințele exterioare, naturale, vor păli în fața acestei instanțe lăuntrice, și vor trebui să-i accepte răsfrîngerea. De fapt, omul își simte mai intens pulsul interior cînd acesta se află afectat de o lipsă sau de o durere, totul decurgînd într-un perfect paralelism cu corespunzătorul proces de pe plan fizic. În cazul de față este vorba de acea tensiune sau încordare modernă, care se proiectează subiectiv asupra naturii. De multe ori, efectul va fi invers

aceluia pe care coordonatele intrinsece ale peisajului le sugerează. Această melancolie modernă va apare ca una din primele înmuguriri ale „dominării" naturii de către om, dominare, pentru moment, cu un caracter izolat, individual și inoperant pe plan practic, însă generator de mari valori lirice.

Să ne oprim, bunăoară, la o poemă chineză de Ciu-Șu-Cen (sec. al XII-lea), purtînd titlul ce-ar fi sunat paradoxal pentru Antichitate, *Rănită de primăvară*. Vom prezenta cîteva fragmente dintr-însa :

Melancolia care mă tulbură ca totdeauna îmi strînge vîrfurile sprîncenelor.
Umbra florilor, din ce în ce mai deasă, se îngrămădește pe vălul ajurat al perdelei de la fereastră.

. . . . . .

Limba desăvîrșită a oriolelor mi-a împrăștiat visul primăvăratec.
Ea mi-a readus toată tristețea, în timp ce contemplam lumina de seară.

Elementul liniștitor al naturii *(umbra florilor... lumina de seară)* cuprinde numai caracterul *trecător* al unui anumit ceas de înnoptare dintr-o zi de primăvară. El nu poate dizolva ponderea neliniștii lăuntrice, al cărei caracter este *durativ* și temeinic înrădăcinat *(melancolia de totdeauna... toată tristețea readusă)*. O asemenea melancolie se dovedește — de altfel, ca și pretutindeni mai tîrziu — puternic atrasă de natură, pe care, însă, o supune propriului colorit dispozițional.

Un alt poet chinez, tot din veacul al XII-lea, Lu-Yen, evocă un peisaj de seară aproape idilic. Luna s-a înălțat pînă aproape de Ursa Mare, lumea se reîntoarce în oraș după o preumblare în natură, de pe malul celălalt se aud cîntecele pescarilor, poetul calcă prin iarba înaltă, înrourată. În această atmosferă întîlnim următoarele versuri ale lui Lu-Yen :

„Tristețea de gheață se trezește și îmi îmbată sufletul,
Singurătatea și ciudățenia mă pătrund în fraze poetice".

Pe cînd, cu cîteva veacuri mai-nainte, o priveliște naturală calmă și senină devenea pentru Li Tai-Pe în *Pavilionul de porțelan* decorul unui înalt ritual al plăcerii, la Lu-Yen ea capătă acea întipărire de singurătate melancolică, a

propriei dispoziții sufletești. Mai trebuie adăugat — tot ca o trăsătură modernă, frecvent întîlnită — că poetul se complace și chiar se exaltă de propria sa tristețe, care îi *îmbată sufletul.*

Alteori, gestul tipic al fericirii infantile și paradisiace, culegerea florilor într-o grădină, se însoțește și el cu un reflex depresiv, de nostalgie romantică. Așa este vestita poemă *Trandafirul și privighetoarea* a marelui poet persan Hafiz (mort în anul 1389). Iată începutul ei :

M-am dus dis-de-dimineață în grădină să culeg trandafirul; deodată mi-a ajuns la auz glasul privighetorii. Sărmana suferă ca și mine de dragoste pentru un trandafir; se răspîndește pe pajiște zvonul plîngerilor sale.

Și aci, climatul mulțumirii, sugerat de frumusețea naturală, se află covîrșit de firul asociației lăuntrice, grevat de o sensibilitate excesivă și dureroasă.

Există, însă, cazuri cînd natura își desfășoară toată magnifica forță de fascinație, și reușește să-l și subjuge pe om prin farmecul ei amețitor. Dar această cucerire nu durează pînă la sfîrșit. În cele din urmă tabloul se află absorbit de alt registru, în care tot dispoziția lăuntrică umană este aceea care dă acordurile concluzive. Aci ne întoarcem iarăși la imnul naturist al poetului arab Ibn-Șaraf, căruia, în capitolul *Laudelor,* nu i-am reprodus decît finalul. Îl vom întregi acum și cu partea care precedă acea încheiere :

Noaptea zăbovit-a îndelung în împlinirea făgăduinței zorilor, iar stelele plînsu-s-au de lunga lor insomnie.

Cînd deodată proaspătul vînt al răsăritului izbi cu suflarea sa muscul beznelor, iar grădina încercă să vîneze această mireasmă îmbătătoare.

Zorile își arătară un obraz rumen, care se scălda în toată risipa de rouă.

Aci natura a reușit, într-adevăr, să-l copleșească pe poet. La o privire mai atentă, însă, surprindem că omul s-a lăsat dinadins cucerit și că, în fond, tot el ține frînele.

Faptul rezultă mai evident dacă îl comparăm cu una din ilustrările noastre mai vechi. Ne referim anume la *Anotimpul ploios* al lui Calidassa, care prin torentialele ei

comparaţii şi metafore, toate neaşteptate şi izbitoare, relevă una din imaginaţiile cele mai frenetice. Dar relaţiile în sine ale fenomenelor evocate rămîn cele autentice ale naturii. Spre deosebire de Calidassa, Ibn-Şaraf nu mai respectă — fie şi pe un plan de amplificare — realele articulaţii naturale, ci dispune de ele cum doreşte. El le substituie adesea prin aparenţele simplelor sale impresii, care sînt, însă, tot atît de grandioase ca şi realităţile efective ale naturii. Cu cîteva veacuri mai-nainte, acelaşi Calidassa nu şi-ar fi permis să afirme că altceva decît soarele împrăştie beznele nopţii. Călăuzit, însă, de o uriaşă putere a impresiei, care atinge sensibilitatea sa imediată, Ibn-Şaraf îşi îngăduie această libertate, spunînd că *vîntul* răsăritului este cel care a izbit tenebrele nocturne. Cu acest prilej el dă dovadă — tot ca adaos subiectiv — de un rafinat simţ sinestezic, încă rar în Evul Mediu, şi care numai o dată cu romantismul şi cu simbolismul se va dezvolta în toată plenitudinea. Vîntul răsăritului izbeşte anume *muscul beznelor* — noţiune care, în mod subtil, contopeşte văzul cu olfacţia. Solicitarea simultană şi la o egală intensitate a celor două simţuri dirijează concentrarea de întuneric către identificarea subiectivă cu o concentrare de parfumuri. Aci intervine trăsătura genială a poetului. Suflarea vîntului, împrăştiind întunericul, rărindu-l desconcentrează şi miresmele ce par a-l alcătui, şi astfel îmbălsămează grădinile, care se zăresc parcă printr-un început de lumină difuz parfumată.

Lăsîndu-se învins de natură, poetul va sfîrşi proiectînd asupra ei propria-i dispoziţie melancolică, dominînd-o. Stelele vor cădea „încet şi una după alta, ca frunzele copacilor". Subiectivitatea poetului devine atît de dominatoare asupra naturii, încît are puterea s-o sfideze cu un imaginar peisaj opus, un peisaj depresiv de toamnă, sub semnul căruia ajunge să se încheie desfăşurarea imaginii triumfale a zorilor.

Orientarea şi procedeul lui Ibn-Şaraf, precum şi al altor poeţi care inaugurează lirica modernă pot fi mai temeinic pătrunse la lumina unei reprezentative scrieri teoretice a timpului. Această scriere, ale cărei idei se îndepărtează radical de doctrina antică a *imitaţiei*, a acelei *mimesis* profesată de Platon şi Aristotel, se datoreşte gînditorului persan Nezami Aruzi (sec. al XII-lea). În cazul de faţă, nu întreaga sa lucrare, intitulată *Patru discursuri*, ne inte-

resează, ci numai cartea a doua dintr-însa, unde obiectul preocupării este *Poetul*. Vom reproduce de-acolo următorul pasaj, extrem de semnificativ sub aspectul interesului nostru :

„Poezia este arta prin care poetul adună propoziții subtile și construiește analogii fecunde, în așa fel că face mare ceea ce este mic, mic ceea ce este mare, îmbracă frumosul în forma urîtului și urîtul în forma frumosului ; acționînd asupra imaginației, el stîrnește facultățile atîtării și dorinței, în așa fel ca, prin sugestia sa, temperamentele să fie afectate de depresiune și de exaltare, ducînd, în chipul acesta, la împlinirea marilor lucruri în ordinea lumii". (*Patru discursuri* — c. II).

Observațiile lui Nezami relevă aproape întreaga contribuție nouă a orientării liricii moderne. Schimbînd fundamental realitatea exterioară în ordinea dimensiunilor și a valorilor sale, poetul promovează implicit autoritatea factorului subiectiv asupra acelei realități. Natura nu va mai reuși, deci, ca în cazul anticei *mimesis*, să impună în artă propriile ei coordonate, ci se va supune integral artistului ; așa va rezulta, bunăoară, că *vîntul*, iar nu *soarele* alungă beznele nopții, sau că unele aspecte vizuale se identifică cu cele olfactive, ca în ilustrata poemă a lui Ibn-Șaraf. În al doilea rînd, factorul subiectiv procedează ca atare tocmai pentru a întreține facultățile „atîtării și dorinței", deci ale specificei tensiuni și încordări moderne, atunci cînd natura, pe care poetul o poate modifica mental, nu le stimulează îndestul. Iar faptul că, în precizarea de conținut a acestei tensiuni, Nezami Aruzi vorbește mai întîi de *depresiune* și apoi de *exaltare*, deși în ordinea obișnuită a oricăror idei primează de obicei alternativa pozitivă, relevă poziția dominatoare a *melancoliei*, cu care omul modern colorează natura.

Sub aspectul unei asemenea orientări, exemplul cel mai cunoscut rămîne tot *Cantona 27* a lui Petrarca, pe care am și interpretat-o în acest sens. Am spus anume că, evocînd în peisajul văii Vaucluse o senină natură-grădină de tip antic, poetul așterne asupră-i propria dispoziție melancolică. Avem, însă, și alte exemple poate chiar mai reprezentative. Nu există, bunăoară, evocare mai înflorită a naturii, efectuată dinadins pentru a fi negată în numele

unei opuse stări subiective, ca în *Sonetul 269*, alcătuit după moartea Laurei. Fiind vorba de o piesă atît de însemnată, ne permitem a o reproduce în întregime :

Zefirul iar se-ntoarce ! Ca-ntr-o oază
Cresc florile sub pala adierii...
Plîng filomele, rîndunici dansează,
În cerul clar şi-aprins al primăverii.

Rîd pajiştile, bolta jubilează
Ca Iupiter de creşterea Venerii,
Pe apă şi pămînt lumina-i trează,
În vietăţi e freamăt al plăcerii...

Dar mie, vai, îmi readuce chinul
Şi lacrimi grele şi suspine grave,
Căci plîng pe-aceea ce-o luă destinul.

Dar păsări, pajişti, vesela cîmpie,
Femeile frumoase şi suave
Îmi par cumplite fiare în pustie... [1]

Aci relaţia discutată apare într-un nou registru, legat de amintita dublură lucidă din conştiinţa lui Petrarca, luciditate unică pînă atunci la un poet atît de profund al iubirii şi naturii.

El nu mai substituie, ca Ibn-Şaraf, intuiţia realităţii naturale într-o fascinantă impresie subiectivă. Dimpotrivă, Petrarca evocă, în cazul de faţă, primăvara cu adevărata ei tonalitate euforică şi cu adevăratul ei colorit. Ba mai mult, luciditatea îl face să-şi dea seama că trista sa realitate lăuntrică se înşală, dînd o interpretare opusă comorilor primăvăratece. Ele *sînt* păsări, pajişti, cîmpie veselă etc., şi numai *par* fiare în pustie. Şi totuşi, această simplă *părere*, conştientă de iluzia ei, devine mai puternică decît faptul efectiv de *a fi* al acelor aspecte. Cum ne explicăm o asemenea întîietate acordată în mod voit, deliberat, *lucid*, unei înregistrări false în locul uneia juste ? Privind mai cu luare-aminte raţiunea acestei preferinţe, surprindem că înregistrarea falsă există ca atare, deci ca *părere*, numai în raport cu natura exterioară ; în fond, însă, este şi ea ex-

[1] Traducere de C. D. Zeletin.

presia unui alt efectiv *a fi,* mai important, pe plan liric, decît acela al aspectelor naturale, aspecte pe care acest nou *a fi* are tot dreptul, în numele adevărului său superior, să le deformeze. Este vorba de chinul, lacrima, suspinul lăuntric, care-şi proiectează conştient subiectiva lor realitate asupra naturii obiective. Vedem, deci, că, la Petrarca, supremaţia factorului uman atinge punctul culminant, fiindcă, de astă dată, constrînge factorul natural a-i accepta poziţia, chiar *ştiind* că impietează asupra lui, şi că-l modifică după propriile-i coordonate.

Această *modificare* în sensul melancoliei umane, practicată asupra naturii senine sau indiferente, intervertire care se afirmă atît de frecvent în poezia năzuitoare a popoarelor moderne, va mai comporta un tip de manifestare tocmai opus celui petrarchesc. Pe cînd la Petrarca fenomenul discutat implică o demonstraţie lucidă, la Ph. Sidney, marele liric al Renaşterii engleze, acelaşi fenomen se învăluie în cea mai radicală şi halucinantă iluzie. Pînă acum natura nu şi-a întipărit într-însa decît ca simplu reflex melancolia poeţilor. Sidney n-o mai vede ca purtătoare pasivă sau ca modestă oglindă a tristeţii umane, ci ca părtaşă activă a aceleiaşi suferinţe. Faptul implică un prealabil proces de antropomorfizare, care contribuie nemăsurat la radicalismul iluziei. Astfel, într-unul din cele mai celebre sonete ale sale *(Sonetul 31),* Sidney vede *luna* ca supusă aceleiaşi dureri a iubirii, pe care o încearcă el însuşi ca om. Versurile sînt admirabile ca putere de visare şi de muzicală trăire imaginară :

Ce tristă sui, o, lună, cereasca ta cărare,
Ce palidă la faţă, şi-n ce tăceri depline !
. . . . . .
Un ochi dedat iubirii de poate să măsoare
Iubirea, — tu te mistui de dragoste, văd bine,
Iţi pot citi-n privire fiorul ce te doare
Şi-n lîncezeala care te-apasă, ca pe mine. [1]

O asemenea orientare, care mai tîrziu se va îneca într-un formalism de stratageme poetice artificioase, se păstrează încă sinceră şi pură la Sidney. Ea constituie una din cele mai subiective proiectări aşternute asupra naturii. Printr-însa poetul dă una din primele schiţe ale mitului mo-

[1] Traducere de Teodor Boşca.

dern, care nu mai pleacă de la aspectele dinafară ale lucrurilor, ci de la lumea lăuntrică a poetului. Cu Sidney, Renaşterea parvine — pe altă cale decît cu Petrarca — să dea cea mai mare pondere conţinutului interior uman în relaţiile sale cu natura.

Acest conţinut este cel mai adesea *melancolia,* dispoziţie pe cît de fascinată de aspectele naturale, pe atît de înclinată a le modifica în percepţii subiective. Ea va continua să rămînă un factor determinant al noului raport dintre om şi natură în lirica modernă.

Spiritul poeziei populare

Abia o dată cu Evul Mediu, poezia populară își pierde caracterul restrîns, mai totdeauna local, la care se limitase în Antichitate, și se află promovată pe planul mare al culturii popoarelor. De atunci intervenția, într-un fel sau în altul, a acestui impozant filon poetic se va manifesta neîntreruptă în istoria literaturilor lumii. Noțiunea ei s-a confundat multă vreme cu a liricei așa-zise „primitive", adică cu poezia începuturilor tribale, pe care noi am identificat-o drept expresie a lirismului colectiv. Această confuzie a fost inaugurată chiar de inițiatorii folclorului modern din veacul al XVIII-lea. Pe la 1773, însuși marele Herder spunea următoarele : „Este neîndoios că la început poezia și în special cîntecul au fost în întregime *populare*", făcîndu-se simțite „atît în limba mulțimii cît și a celor bogați" [1]. Astăzi, însă, știm că „la început" nu existau „săraci și bogați", și că, deci, Herder confundă întreolaltă două noțiuni deosebite, aflate una față de alta în ordine succesivă. Poezia populară este evident o apariție mai tîrzie decît poezia „primitivă", care exprima o întreagă colectivitate nediferențiată, iar nu numai un sector al ei, „poporul", separat de clasele suprapuse. Abia cu mult mai tîrziu s-a aplicat acestei idei corectivul cuvenit, și s-a ajuns la o distincție netă între cele două specii. În această privință, există și în cultura noastră o contribuție importantă, datorită lui Al. Dima [2]. Autorul român vede apariția poeziei și îndeobște a artei populare ca o „întrunire unificată" a ecourilor din arta primitivă cu „noile sunete ale artei culte". Raportată strict la genul liric, ea ar fi, cu alte cuvinte, o sinteză nouă și originală între permanențele

[1] În *Vorrende der Volkslieder Sämmtliche Werke*, III, *Stuttgard und Tübingen, 1861.*

[2] Al. Dima, *Conceptul de artă populară*, Editura Fundațiilor, București, 1939.

vechiului lirism colectiv al începuturilor şi ingerinţele tardivului lirism individual, ajuns la o fază evoluată.

Deoarece în cadrul de faţă nu putem discuta toate trăsăturile distinctive ale acestei poezii, discuţie care ne-ar reţine prea îndelung de la desfăşurarea materiei propriu-zise a lucrării noastre, ne vom mai opri numai la o referinţă de ordin istoric a lui Al. Dima, în legătură tocmai cu epoca medievală. Autorul aminteşte că, după ce, în Evul Mediu, o singură artă a conexat laolaltă pe membrii aceleiaşi comunităţi, intervine descoperirea culturii greco-romane, care a determinat un proces disociativ între o artă „de sus" a nobilimii şi clerului, şi o artă „de jos" a maselor. Dar, fiindcă procesul acestei penetraţii antice a început încă „din epoca lui Carol cel Mare", înseamnă că în momentele de adevărat debut al literaturilor moderne, după anul 1000, această disociere era gata constituită, chiar dacă nu definitivată. Astfel, din acest timp se poate vorbi de funcţiunea istorică a unei poezii cu caracter popular, dezvoltată în coordonate proprii, cu totul distincte de alte specii poetice ale timpului.

O asemenea distincţie se precizează îndeosebi faţă de poezia tratată în capitolul penultim ; determinantele unei asemenea poezii, adică orientarea ascetică şi obstacolele multiplelor trepte ale ierarhiei medievale nu-şi mai pot răsfrînge autoritatea decît prin ecouri vagi, uneori pur formale, în cercul de viaţă al maselor. Ne aflăm, deci, la periferia depărtată a acelor influenţe. Se poate afirma că, îndeobşte, poporul trăia în cadre instituţionale mai puţin compartimentate şi stratificate decît clasele suprapuse, că raporturile lui cu natura erau mai directe şi mai neîntrerupte ceea ce explică atmosfera de libertate spirituală, de spontaneitate şi firesc, reflectată în manifestările sale poetice.

Spiritul deschis, nestînjenit, al omului din popor provine din facultatea sa specifică de a prelucra şi adapta la sensul naturii orice comandament etic restrictiv, cum ar fi tocmai ascetismul, orientare prea puţin influentă asupra lui. Trebuie notat că farmecul firesc al unei asemenea libertăţi morale a atras şi pe mulţi nobili sau chiar pe unii monarhi, care sînt tocmai ei reprezentanţii cei mai de seamă ai unei poezii cu caracter popular în Evul Mediu.

Registrul în care se manifestă cu o pregnanță deosebită acest spirit liber popular este cel erotic. Încercînd, la un moment dat, să precizăm trăsăturile distinctive ale trubadurilor, am amintit, dar numai în treacăt, că motivul iubirii spiritualizate nu acoperă întregul sector al poeziei lor. În expresiile unde acel motiv nu mai încape comod, cum ar fi unele specii trubadureşti ca *pasturela* sau *alba,* îşi instalează şi spiritul popular cel mai viu reflex al său. Dar vom relua ceva mai departe, într-un alt context, discuţia despre trubaduri, în legătură cu latura complimentară a iubirii lor spiritualizate. Pentru moment, în aceeaşi ordine de interese, ne va preocupa un alt fenomen liric, care se numără printre cele mai consistente ale Evului Mediu.

Este vorba de poezia portugheză, care şi ea se află ilustrată de figuri nobiliare, chiar monarhice, cum ar fi regele Dom Dinis. Una din caracteristicele acestei poezii — observaţie valabilă, de altfel, pentru lirica populară de pretutindeni — rezultă din faptul că femeia este foarte adesea aceea ce-şi cîntă dragostea, spre deosebire de sectorul iubirii spiritualizate, care exprimă îndeosebi simţirea bărbatului, în speţă a poetului însuşi. Deosebirea va fi, însă, nu numai de sex, ci şi de intonaţie. Acea rezervă şi resemnare în tristeţea dorinţei, pe care le-am întîlnit de la Jamîl şi pînă la Petrarca, nu mai există aci. Pasiunea izbucneşte atît de vehementă, şi se vrea atît de inexorabil împlinită, încît desfiinţează orice frînă, chiar şi a cenzurii materne, care se exercită mai cu seamă asupra fetelor, chiar şi în mediile populare. În cadrul familiei, tot comportamentul discret şi reţinut faţă de ascendenţi se află aci mistuit de o arzătoare pornire naturală, care se reiterează stăruitor, continuu, sub chipul acelei serii de gemete identice, provocate de o durere atît de acaparatoare, de ascuţită şi de dăinuitoare, încît elimină din cuget orice alt gînd. Ne oprim la următorul exemplu, datorit regelui Dom Dinis (sec. al VIII-lea) :

Maica mea iubită,
eu mă duc la jocul
cela al iubirii.

Eu mă duc la jocul
ce se face-n locul
cela al iubirii.

Maica mea cea bună,
eu mă duc la dantul
cela al iubirii.

Eu mă duc la dantul
ce se face-n casa
ceea a iubirii.

Ce se face-n locul
îndrăgit atîta,
cela al iubirii.

Unde-mi place-atîta,
şi-unde-i ciripitul
cela al iubirii.

ce se face-n casa
cea mult dragă mie,
ceea a iubirii.

Unde drag mi-e atîta
s-aud jurămîntul
cela al iubirii.

Este forma cea mai simplă a acelor *cantigas de amigo*, sau cîntece de dragoste, în care o femeie vorbeşte de iubitul ei.

Există, însă, cazuri cînd cenzura maternă se dovedeşte mai aspră, şi atunci obsesia dragostei se împarte cu lupta pentru a o satisface. Suflul elanului se simte acum cu atît mai puternic, cu cît pare să învingă vîntul contrariu al unei rezistenţe exterioare. Vom prezenta şi un asemenea exemplu, tot din veacul al XIII-lea, exemplu întîlnit la un alt poet portughez, João Servando :

Maica mea iubită, să nu mă împiedici
de la São Servando, că dacă faci asta,
mor eu de iubire.

Să nu mă împiedici, dacă ţii la mine
către São Servando, că dacă mă-mpiedici,
mor eu de iubire.

Că dacă mă-mpiedici cu-ndărătnicie
de la São Servando să mă duc la jocuri,
mor eu de iubire.

Şi dacă mă-mpiedici, uite,-ţi spun pe faţă,
de la São Servando ca să-mi văd iubitul,
mor eu de iubire.

Cu tot adosul din ultima poemă, nu se poate totuşi vorbi de un progres efectiv în complexitate faţă de primul exemplu. Cu mijloace, aşadar, extrem de reduse, cu resurse verbale din cele mai sărace şi rudimentare, aceşti poeţi ştiau să scoată efecte de o intensitate uimitoare. Din imperceptibile modificări lexicale, adesea sinonimice, şi din uşoarele nuanţări ale aceleiaşi unice fraze utilizate, concentrată invariabil în ascuţişul refrenului obsesiv, rezultă o

muzică stranie şi captivantă, executată pe o singură strună.

La o privire mai neatentă, o asemenea poezie pare poate prea statică, lăsînd falsa impresie că bate pasul pe loc. În fond, ea este străbătută de un discret, dar decisiv şi puternic dinamism al simţirii. În această privinţă, o timbrare mai precisă oferă următorul exemplu, datorit tot lui Dom Dinis :

Lîngă mal de rîu
văd vîslind o luntre,
simt mireasma apei.

Din înalt de mal
văd vîslind o barcă,
simt mireasma apei.

Văd vîslind o luntre,
şi-n ea mi-e iubitul,
simt mireasma apei.

Văd vîslind o barcă,
şi-n ea mi-e iubitul,
simt mireasma apei.

Şi-n ea mi-e iubitul,
vreau să fiu cu dînsul,
simt mireasma apei.

Şi-n ea mi-e iubitul,
vreau acum degrabă,
simt mireasma apei.

Dinamismul simţirii apare într-o succesiune care se amplifică treptat, permiţîndu-ne a urmări, pe rînd, vederea bărcii, zărirea persoanei iubite într-însa, dorinţa de a-i fi alături şi, în sfîrşit, urgenţa acestei dorinţe. Motivul acvatic al cîntecului se răsfrînge şi asupra componenţei sale artistice. Este un ritm rapid de valuri, reprodus în suita zorită a strofelor, care se încheagă una din alta, „din aceeaşi apă", părînd a fi continuu reînnoirea aceluiaşi lucru, a aceleiaşi fraze, dar aducînd mereu ceva nou. Dintre aspectele naturale numai peisajul acvatic degajează farmecul identic al împletirii între stare şi mişcare, între monotonie şi variaţie. Revenind la propulsorul afectiv al poemei, şi aci, ca şi în cele două ilustrări anterioare, elementul dezideratiy din lirica iubirii spiritualizate se schimbă în puternic element voluntar, cu sorţi de eficienţă imediată.

Exemplele portugheze implică într-însele cele mai convingătoare demonstraţii ale ideii formulate la început, anume că poezia cu caracter popular ar fi o sinteză între vechiul lirism al fazei tribale şi evoluatul lirism individual, ivindu-se ca o alcătuire specială, la confluenţa lor. Din lirica începuturilor, această poezie păstrează forţa de contagiune subită, virtutea de-a se propaga fulgerător în masă, înlăuntrul căreia fiecare îşi însuşeşte spontan simţirea poe-

tului respectiv. Pe de altă parte, însă, niciodată în poezia tribală nu s-a propagat o asemenea simțire, care este tipic individuală. Am spus că în acea fază inițială iubirea avea un simplu caracter periferial, vizînd îndeosebi reproducția, fără să-și însușească profunzimea afectivă din aceste exemple, care nu s-au putut ivi decît prin slăbirea autorității gentilice-familiare, și prin reflexul modului de viață al unei societăți cu mult mai rafinate. Sinteza între cele două sectoare deosebite apare, însă, perfectă, și constituie farmecul specific al poeziei populare de pretutindeni.

Totuși, spiritul unei asemenea poezii prezintă și alte caractere fundamentale decît cele arătate pînă acum. Ea (această poezie) nu realizează numai o sinteză, ci aduce și contribuții cu totul noi, inexistente la cele două elemente constitutive, care-și marchează confluența într-însa. Această contribuție derivă din amintita degajare sau libertate morală, pe care primul nu *tribul,* ci *poporul* și-o însușește. Atît în vechea poezie tribală cît și în lirismul individual de mai tîrziu se ilustrează numai simțirea *bucuriei,* nu, însă, și a *veseliei.* În mod cu totul empiric, aceste două noțiuni se văd foarte adesea aplicate ca sinonime, fără să se discearnă deosebirea destul de pronunțată dintre ele. Bucuria este o stare momentană, provocată de o împrejurare plăcută sau favorabilă, pe cînd veselia exprimă o dispoziție în permanență dominantă, o trăsătură de caracter. Aceasta din urmă se imprimă originar numai în natura omului din popor, ca urmare a libertății sale morale. Așadar, *veselia* ca stare de spirit, și *gluma* sau hazul ca expresie a stării respective, alcătuiesc coordonate eminamente populare.

Încă din Antichitate, la un Semonides din Amorgos sau la un Aristofan asemenea trăsături apar vizibil, ca întipăriri date de spiritul poporului în opera lor. Numai că aci trebuie stabilită o distincție care favorizează necondiționat Evul Mediu și îndeobște epoca modernă. În Antichitate veselia păstra un oarecare echivoc cu bucuria, fiindcă buna dispoziție se afla mai totdeauna justificată de o situație din afară care provoca descărcarea plăcută a rîsului. De aceea, pe plan literar, ea se limitează în vechime la genul comic sau, în orice caz, la unele din genurile critice. Numai în Evul Mediu, spiritul popular devine o categorie mai generală de viață, care am văzut că străbate și zidurile nobiliare. Ca atare gluma și veselia se extind dincolo de

stabilizarea lor antică în anumite sectoare delimitate, şi pătrund acum pînă în receptaculul sentimentelor intime. O asemenea cucerire obţinută de noua forţă penetrantă a valorilor populare relevă şi raţiunea pentru care *umorul* există îndeosebi în literaturile moderne. Tot ele vor lăsa urme pronunţate şi în lirica erotică pe care au reuşit să o înrîurească.

Şi, o dată cu aceasta, ne reîntoarcem, pentru moment, la trubaduri. Deşi lirica lor de dragoste reflectă îndeosebi relaţiile nobiliare, totuşi, în anumite aspecte ale ei, străine de motivul dragostei spiritualizate, şi unde constrîngerile ierarhiilor medievale apar frînte, se insinuează puternic coordonatele populare, cu inerenta veselie amintită. Această stare de spirit agrementează şi poezia erotică, aşa cum se poate recunoaşte din următorul fragment de *albă*, aparţinătoare unui anonim provensal din veacul al XIII-lea :

În pajiştea cu cîntec prin frunzar
sărută-mi dulce gura, iar şi iar,
iubite, în ciuda soţului zuliar,
o, zorii, Doamne, repede mai vin. [1]

Ca şi în lirica portugheză, glăsuitoarea este tot o femeie, situată, însă, de astă dată într-un alt registru, unde nu se mai exprimă dorinţa, ci satisfacţia furtivă. Se surprinde aci o contopire ciudată între dragostea romantică în mijlocul naturii nocturne, şi accentele de snoavă, care exploatează tema vicleşugurilor feminine pentru a-l păcăli pe bărbat, ceea ce constituie tocmai unul din izvoarele glumei şi hazului popular.

O adevărată capodoperă, în această privinţă, a dat Walter von der Vogelweide, pe care altădată îl urmărisem în faza poeziei sale de mare gravitate. În cazul de faţă, însă, sub influenţa poeziei populare germane, el relevă o altă coardă a naturii sale. Este vorba de poema *Sub tei*, unde ne întîmpină, chiar din prima strofă, un simţ al naturii, de o frăgezime profundă, absorbantă. Se evocă tot retrospectiv peisajul iubirii, însă aci nu se mai aşterne asupră-i plîngerea şi melancolia lui Imrulkais sau a lui Petrarca din *Canţona 27*, ci, dimpotrivă, o jovialitate exuberantă. Natura cea plină de amintiri nu se mai în-

[1] Traducere de Ion Frunzetti.

soţeşte acum cu regretul tînjitor al bărbatului, ci cu triumful iubirii la femeie, care — ca în atîtea poeme cu caracter popular — este şi aci tot ea protagonista :

Sub mîndri tei
în iarba-naltă
noi două paturi ne făcum ;
le poţi afla, de vrei,
că-s ling-olaltă,
şi-s frînte florile şi-acum.
Dinspre crîng plutea uşor,
tandarada,
cîntec de privighetori. [1]

Peisajul prezintă o dezvoltată brodare personală, pe schema unui decor tipic al timpului, unde se proiectează figuraţia umană în scenele de dragoste cu caracter popular. Chiar recent am văzut că aceeaşi schemă a fost prezentată şi în *alba* anonimului provensal *(în pajiştea cu cîntec prin frunzar)*. Totuşi, decorul natural are un caracter cu mult mai artistic individualizat la marele poet german, unde intervine îndeosebi acel detaliu sugestiv al *florilor frînte*, ca un fel de sigiliu pe care şi l-a lăsat iubirea în peisaj, parcă pentru a-l umaniza şi a-i spori vraja.

Aceeaşi superioritate se poate urmări şi sub raportul simţirii. Spre deosebire de accentele doar voluptuoase ale *albei (sărută-mi dulce gura...)*, în poema *Sub tei* iubirea feminină, privită sub unghiul ingenuităţii tinereşti, devine de o intensitate aproape dureroasă, anticipînd cu atîtea veacuri — şi în accente adesea egale — iubirea Margaretei din *Faust*-ul lui Goethe, la a cărei prezentare se ştie cît de mult a contribuit elementul popular :

Veneam de zor,
mergînd spre moară,
şi-n drum iubitul m-aştepta,
cuprins de-atîta dor
şi-atîta pară,
că-n veci eu n-am să-l pot uita. [2]

Desigur că, în oricare alt registru, versuri de-o atare gravitate a sentimentului ar fi incompatibile cu gluma şi cu

[1], [2] Traduceri de Teodor Boşca.

veselia. În registrul popular, însă, ele se pot asocia uşor cu caracterul şăgalnic al unei feminităţi şiret-naive. Aşa apare ultima strofă a poemei, strofă de o neîntrecută graţie :

De s-ar afla
c-am stat culcată
cu dînsul, Doamne, ce ruşine !
Dar taina nimenea
şi niciodată
n-o ştie decît el cu mine.
Şi-o plăpîndă păsărea,
tanderada,
dar aceasta va tăcea. [1]

Poema lui Walter von der Vogelweide relevă că în Evul Mediu veselul şi seninul spirit popular s-a infiltrat pînă şi în cele mai tulburătoare sectoare ale simţirii, de unde în Antichitate rămăsese izolat la motivele obiective ale rîsului. O asemenea trăsătură a sa se adaugă la aceea desprinsă din exemplele portugheze, în care s-a văzut că nu numai un sentiment plural sau colectiv, ci şi unul profund individual poate căpăta acea forţă de contagiune în măsură a-l transmite ca bun unanim al maselor. Mereu, deci, spiritul popular va acţiona ca un agent transgresor, deşteptînd cadre depăşite, extinzînd funcţiuni la origine izolate sau limitate, şi contribuind, prin aceasta, la deschiderea orizontului larg al lumii moderne, care va apela şi mai tîrziu la el în momentele cînd se va dirija să frîngă orice tipare strîmte, vetuste sau artificioase.

De aceea, primul succes, marcat în Evul Mediu, al acestui spirit popular, se va continua şi în Renaştere, adică tocmai în epoca în care, prin influenţă erudită, petrarchescă şi antichizantă, distincţia între o artă „de sus" şi o artă „de jos" va atinge cea mai mare rigoare. Şi aci nu ne referim la unele cadre de perpetuare a sa directă, însă măruntă şi nesemnificativă pe plan liric, cum a fost cazul în Germania veacului al XVI-lea, ci la mişcări poetice cu mult mai valoroase şi prin excelenţă culte, ca, bunăoară, *Pleiada* franceză. Se ştie că în programul celebrei mişcări *franceze,* adică în lucrarea intitulată *Apărarea şi ilustrarea limbii franceze,* alături de introducerea şi adoptarea ter-

[1] Traducere de Teodor Boşca.

menilor de înaltă cultură în limba națională, se postulează și utilizarea lexicului și a versificației din poezia populară. Vom vedea că această din urmă teză nu se va menține numai pe plan teoretic.

Astfel, în cadrul *Pleiadei,* ca de fapt și a altor mișcări cu caracter umanist din Renaștere, va avea loc un fenomen deosebit de interesant. Am înregistrat faptul că lirica plăcerilor, transmisă din Antichitate, nu-și va realiza plenar obiectivul, deoarece va intra în registrul încordării și neliniștii moderne. Singurul mijloc de a o salva rămîne numai devierea ei prin conjugarea cu elementul popular. Am văzut că la Horațiu — fără să mai vorbim de Li Tai-Pe — propagarea plăcerii are un caracter grav, ritual, doctrinar. Desfătarea este pentru ei un lucru foarte serios, care trebuie administrat după indicațiile unei anumite științe. Or, unii poeți epicureici ai Renașterii nesocotesc în parte această știință, ajutați tocmai de virtutea transgresoare a spiritului popular, la care fac ei acum apel. Prin aplicarea acestui spirit, ei lărgesc formele acum rigidizate ale Antichității, dar primenindu-le și adoptîndu-le. Încă din Renaștere, așadar, factorul popular își va releva o funcțiune tipică în lumea modernă, aceea de a fecunda și de a reintroduce, în circuitul valorilor, formele rigide, depășite, al căror mecanism se oprise și al căror mesaj devenise steril.

Fiindcă am evocat *Pleiada,* ne vom opri chiar la Ronsard în ilustrarea noului epicureism fără Epicur, deci fără normele și preceptele, pe care suflul veseliei populare le urnește din stabilitatea lor. Iată următorul cîntec bachic al poetului francez, care îl evocă nu pe Bachus, ci pe Vulcan, indicîndu-i ce anume să zugrăvească pe cupa lui cu vin :

Rogu-te, fă bunătate,
Zugrăvește-i tu, săpate,
Bolți de viță cu ciorchini
Doldora de musturi plini,
Ori flăcăi ce vinu-l calcă
Ori Silen cu-ntinsă falcă
Și nas roșu în borcan,
Ori alt vrednic bețivan. [1]

Horațiu, care privește ca pe un caliciu sacru „amfora sabină" din care Taliarh urmează să toarne „cu mînă

[1] Traducere de Rally.

darnică" vin „de patru ani" — introducînd totul într-un cadru de oficiere hedonistică — s-ar fi ţinut departe de imaginea „beţivanului" sau a „nasului roşu". După cum vedem, însă, omul Renaşterii îşi permite să alieze epicureismul cu gluma groasă şi cu veselia populară.

La rîndul lor, şi unele aspecte din lirica erotică a marelui poet francez contopesc motivele hedoniste, luate din Antichitate, cu spiritul de voie bună al poporului, aşa cum putem recunoaşte, bunăoară, în următoarele versuri :

Sau mai bine-n codru, zeu
S-o am eu
În puterea mea cea mare,
S-o sărut de-atîtea ori
Cîte flori
Cîte frunze codrul are .[1]

Mai mult decît motivul stereotip al *trandafirului* care se vesteşte — motiv ilustrat, de altfel, şi de Ronsard, dar devenit obiectul unei maniere obositoare în lirica Renaşterii — asocierea cu sunetele populare împrumută epicureismului din acea epocă accentele cele mai proaspete şi mai originale.

Spiritul popular îşi mai dovedeşte funcţiunea salutară în aplicarea sa şi la alte aspecte ale poeziei umaniste şi antichizante din Renaştere. Printre acestea se numără şi pastoralismul, ilustrator pînă la saţietate de false evocări agreste sau de edulcorate amoruri idilice, şi care, cu excepţia cîtorva cazuri fericite, poate fi înregistrat drept una din cele mai artificioase orientări poetice ale timpului. Şi în cazul de faţă, acelaşi apel la poezia populară aduce suflul înviorător care umple cu substanţă vie tot vidul liric al reţetelor de peisaje rustice şi al suspinelor păstoreşti. Vom folosi iarăşi un exemplu din cadrul *Pleiadei*, în care Joachim du Bellay concepe astfel poemul său pastoral *Un păstor — Lui Pan :*

Luncă, vale, deal, coclaur,
După un răzneţ de taur
Eu, Robin, băteam mai ieri,
Negăsindu-l nicăieri,

[1] Traducere de Rally.

Cînd — de pe un stei — fugară
Văd în vale-o căprioară,
Cu săgeata o dobor
Din culcuşu-i sub pripor. [1]

Aci nu numai evocarea medieval-populară a lui Robin înlocuieşte tot artificiul pe care-l anunţă titlul, ci şi o intuiţie tonifiantă a naturii, în gustul şi în ritmul iubit de popor, produce acelaşi efect. În această privinţă, peisagistica pastoralistă a Renaşterii se vede frecvent împrospătată. Aceeaşi notă naivă, populară, face ca motivul natural uzat să devină obiect al unei percepţii vii şi atrăgătoare. Aşa se relevă, iarăşi la Ronsard, *Măcieşul înflorit:*

Tu, măcieşule-nflorit
Şi-nverzit
Pe pîrîu ce-ntinzi o cracă,
În ce strai, aşa frumos,
Pînă jos
Lăurusca te îmbracă. [2]

Ramura întinsă de măcieş peste pîrîu este, în acelaşi timp, un braţ pe care cunoscutul motiv îl întinde dincolo de limitele stereotipe ale genului; tabloul apare acum însufleţit de o percepţie individualizată; ea este străină de seaca generalitate enumerativă, în care pastoralismul prezintă aspectele naturale, dar se dovedeşte atît de obişnuită pentru felul concret de-a vedea al poporului.

Asemenea grefări izbutite ale spiritului popular pe trunchiul formelor culte, antichizante, se numără printre cele mai valoroase contribuţii ale *Pleiadei*. Ele se dovedesc deopotrivă de eficace şi în alte literaturi ale timpului. Notăm, numai în treacăt, că de aceeaşi cale s-a folosit uneori şi un umanist cult, ca florentinul Lorenzo de Medici. În acest fel, poezia populară îşi relevă în Renaştere funcţiunea fecundă, de neistovită tinereţe, care o va face şi de-acum înainte să intervină cu soluţii pozitive în literaturile moderne, mai cu seamă în sectorul lor liric.

---

[1] Traducere de Romulus Vulpescu.
[2] Traducere de Rally.

Poetul famelic şi vagant

Atît în cadrul vechiului lirism colectiv cît şi în Antichitate, poetul era îndeobşte un perfect integrat social. Chiar cînd îşi valorifica în operă idei profund protestatare, ca în cazul lui Aristofan sau al lui Iuvenal, el devenea exponentul unei întregi categorii de oameni, care îl aprobau şi îl susţineau. Dimpotrivă, tipul acelui poet, privit ca o excrescenţă străină a societăţii, şi care nu va mai avea loc într-însa, este un fenomen modern, apărut abia în Evul Mediu. Mai-nainte nu putea fi popularizată ideea asociată *poezie-sărăcie,* pronunţată cu un atît de adînc sarcasm de către Eminescu în *Cugetările sărmanului Dionis.* Într-adevăr, în noua situaţie de dezintegrat social, stigmatizat drept o apariţie anarhică, refractară convenţiilor respectate de mediu, poetul, chiar dacă rămîne indiferent la dezaprobarea morală a unei societăţi îndeobşte dispreţuite de el, nu se poate totuşi sustrage simţirii dureroase, provocate de rigorile economice pe care aceasta i le aplică. Încă din Evul Mediu — mai cu seamă în Franţa — mizeria va sili o anumită categorie de poeţi să ia calea declasării, determinînd ivirea unui fenomen care va anticipa cu cîteva veacuri *boema* modernă.

Poezia rezultată — contrariu aceleia cu caracter popular — va fi uneori pătrunsă de o veselie fictivă, de un ton mucalit, care să agrementeze şi să-i facă atractiv fondul jeluitor. Alteori, însă, poetul tratează cu un real umor starea sa tristă, ca şi cum s-ar refugia de apăsarea ce-l copleşeşte într-o detaşare ce-i permite să-şi privească amuzat propria mizerie. Am spus că un asemenea tip de poezie se iveşte abia în Evul Mediu ; totuşi, există un caz unic, cu totul izolat, chiar şi în Antichitate. Este vorba de poetul grec Ipponahtas (pe la 540 î.e.n.), care, în chip surprinzător, anticipează cu aproape două milenii toate

trăsăturile categoriei mai noi de poeți, ce ne preocupă. Iată un fragment din umoristicul său imn *Către Hermes :*

O, Hermes, tu, stăpîn peste Killina,
cad în genunchi spre tine, că mi-e frig.
Dă-i, deci, lui Ipponahtas o cămașă
și-o țundră și ciorapi și-ncălțăminte
și poate chiar șaizeci de poli de aur
să-i prindă bine pentru ceasul rău.

. . . . . .

Cu mine a fost Bogăția chioară
căci n-am văzut-o-n pragul casei mele
nicicînd spunîndu-mi : „Ipponahtas, frate,
Ia-n ține treizeci sute de argint, —
sau poate vrei mai mult ?" Dar Bogăția,
pe cît îmi pare mie, n-are minte. [1]

Surprindem aci una din primele expresii ale propriei sărăcii ca temă poetică ; iar modul ei de manifestare relevă același ton glumeț al jeluirii și același umor, pe care le vom întîlni cu mult mai tîrziu tocmai la poeții medievali care alcătuiesc categoria dezintegrării sociale.

Este adevărat că, în Evul Mediu, o asemenea poezie apare mai întîi la profesioniștii unei îndeletniciri bine stabilite, însă foarte puțin rentabile, aceea de *truver.* Ca și trubadurii din sudul provensal, truverii din nordul francez rătăceau de la castel la castel, cîntîndu-și versurile și acompaniindu-se la vielă. Pe cînd, însă, primii trăiau în regiuni înfloritoare, și receptive la cîntece și poezie — ceea ce le asigura o existență îndestulată — ultimii își dezvoltau arta într-o societate săracă și mai puțin șlefuită. De aceea, dintre truveri au ieșit primele tipuri de poeți famelici moderni, care atît de frecvent își tînguiesc sărăcia. Astfel, în veacul al XIII-lea rămîne vestit, în această privință, Colin Muset. În cunoscuta sa poemă, *Sărmanul truver,* el se plînge de un conte care nu l-a remunerat după ce poetul și-a făcut datoria, cîntîndu-i la vielă :

Domnu' conte, v-am cîntat
la vielă, în palat,

[1] Traducere de Dimos Rendis și Al. Andrițoiu.

dar leţcaie nu mi-aţi dat
din tot ce mi-aţi datorat.
Mare josnicie,
Pe sfînta Marie!
Asta să mi-o faceţi mie!
Duc în taşcă sărăcie,
şi lădiţa mi-e pustie.

Prin urmare, Colin Muset este încă un om cu o situaţie limpede şi recunoscută ca atare, însă un profesionist nenorocos, a cărui îndeletnicire nu se dovedeşte a fi rentabilă.

Dar tot în acelaşi secol, celebrul Rutebeuf, care era un om de cultură, trăieşte, în mare parte, ca vagabond, fără o ocupaţie precisă sau, mai degrabă, fără nici o ocupaţie. Pentru a putea vieţui, el cere, în poemele sale, bani de la rege şi de la persoanele suspuse ale timpului, aşa cum Ipponahtas, cu care i se pot stabili certe analogii de temperament, ceruse de la zeul Hermes. Opera, de altfel redusă, a lui Rutebeuf, unde umorul cu care-şi priveşte propria sărăcie se află hrănit de o vervă bogată şi sclipitoare, este cu mult superioară aceleia a lui Colin Muset. Lexicul său variat şi îmbogăţit de expresii argotice, rămîne de o naturaleţe vie şi cuceritoare, chiar şi atunci cînd ar trebui să se adreseze ceremonios regelui Franţei. Aşa este poema sa *Sărăcia lui Rutebeuf*, căreia îi reproducem începutul :

Nuş'cum să-ncep — şi greu avan ţi-i
Cînd din materie-n toptan ţii —
Să-ţi spun de sărăcia mea.
Ci rogu-te, drept rege-al Franţei,
Să-mi dai un dar de sfanţi, căci sfanţii
Ar fi pomana cea mai cea.
Cu împrumutu-am dus-o-abia
Cînd unii-mi mai dădeau ceva,
Azi nu vor nici ei nici ăilanţii :
Mă ştiu dator şi tinichea ;
Din ţară,-atunci Măria Ta
Lipseai, chezaş unic speranţii. [1]

[1] Traducere de Romulus Vulpescu.

Evocîndu-şi sărăcia cu o plastică putere de convingere, Rutebeuf desfăşoară strălucitoare jocuri de cuvinte, care ajung uneori la incredibile acrobaţii verbale :

Saltea n-am, păturі, nici crivat,
Nu-i la Senliz alt scăpătat.
Cotro să plec să nu le paie
La coaste că pe paie pat ?
Un pat de paie nu e pat
Şi patul meu e pat de paie. [1]

La răstimpuri, însă, ca în poema *Jeluirea lui Rutebeuf,* flacăra umorului aproape se stinge, şi atunci apare, simplu dar răscolitor prezentat, un tablou disperat al mizeriei :

Eu nu mai pot de amărît,
Că n-am un vreasc, măcar atît
În casa mea.
La vremea asta n-am surcea.
Om n-a fost, decît sînt, aşa
De sărăcan :
Nicicînd nu fui mai la aman,
Iar gazdele, pînă-ntr-un ban
Chiria-adastă
Tocai tot, goală punga mea stă,
Şi pielea goală mi-i pe coastă,
În prag de iarnă... [2]

Aceste versuri integrează categoria delimitată a lui Rutebeuf şi a poetului famelic într-un cadru mai general de sensibilitate, solicitată de o întreagă frescă socială a timpului.

Este vorba de cultivarea intensă a *milei,* care se precizează ca un fenomen atît de specific Evului Mediu. Această simplă formulare a noastră ameninţă, însă, să rămînă falsă sau cel puţin confuză, dacă nu se află limpezită printr-o importantă distincţie. Trebuie, de aceea, să adăugăm că o asemenea simţire se bucura de difuzare largă şi în Antichitate, însă pe atunci obiectul compătimirii se constituia ca atare îndeosebi în latura sa *psihică* şi *morală.* Acest tip special de milă antică, asociată de Aristotel cu *teama,*

[1] [2] Traduceri de Romulus Vulpescu.

intră în complexul atitudinii față de fenomenul tragic. Pe plan artistic stimularea sa era în mare parte condiționată de suferințele *morale* ale persoanelor cu nume ilustre, glorioase, integrate în mit sau în istorie, persoane care populează tragedia greacă sau, bunăoară, episodul Didonei din *Eneida*. Spre deosebire de această milă *psihico-morală*, Evul Mediu pune accentul pe *mila socială*, care în artă nu se mai valorifică dramatic, ci liric. De aceea, ea se va trezi mai tîrziu, cu aceeași putere, numai într-o atmosferă saturată de lirism, cum a fost cea degajată de epoca romantică. În Renaștere, însă, unde cumpăna începe iarăși, ca în Antichitate, să se încline asupra milei psihico-morale, reminiscențele milei sociale apar desuete. Una din depășitele trăsături medievale, care stimulează umorul lui Cervantes în aplicarea sa la figura lui Don Quijote, făcîndu-l pe erou să apară ca purtător al unei mentalități vetuste, este tocmai această milă socială a vestitului „cavaler rătăcitor", simțire ce-l îndeamnă, în contratimp, să dea asistență acelora pe care el și-i închipuie nedreptățiți, împilați și lipsiți de apărare. Într-adevăr, în Evul Mediu, cînd deseori și cerșetorii ajungeau să se organizeze în bresle, mila de săraci, de infirmii neajutorați, de orfani, și îndeobște de toate categoriile oropsiților societății, ajunsese mai pronunțată decît oricînd pînă atunci.

Deci, acel tablou dezolat al propriei *sărăcii* pe care îl dă Rutebeuf, tablou menit să stîrnească puternic compasiunea socială, se integrează într-un registru mai amplu și mai variat al timpului, care cuprinde și alte determinante ale acestui tip de compasiune. În același secol al XIII-lea, o mărturie lirică interesantă avem de la marele poet persan Saadi (1184—1291), care, tot ca urmare a unei experiențe personale, se apleacă (cu cele mai mișcătoare accente de pînă atunci) asupra *orfanului*, o altă specie a oropsitului în societate. Iată un exemplu pe care îl extragem din culegerea sa de poeme intitulată *Bustan (Grădina înmiresmată)*:

În fața orfanului ce-l vezi cu capul plecat
Să nu dai nici o sărutare pe frunte copilului tău.
De plînge orfanu-n sughițuri, cine-l mîngîie oare?
Dacă mîhnită i-e inima, cine-l ogoaie?
O! ia seama la aceste lacrimi,
căci ele zguduie tronul ceresc!

Zvînte-i ochii plînşi compătimirea ta,
şteargă-i chipul de lacrimi mila ta.
O umbră ocrotitoare deasupra capului său a dispărut,
vie a ta să-l ocrotească.
Fost-am odinioară ca un rege încoronat
în vremea cînd îmi lăsam capul la tatăl meu în poală.

. . . . . .

Cunosc atît de bine durerea acestor copii,
eu care de copil părintele-mi pierdui.

Durerea lui Saadi este desigur infinit mai nobilă şi mai umană decît a lui Rutebeuf. Ea iradiază toată de caritate şi de fierbinte înţelegere, extinzîndu-şi unda mîngîietoare asupra tuturor orfanilor lumii. Rutebeuf, dimpotrivă, rămîne captiv numai al propriei mizerii. În fond, el nici n-avea altă posibilitate, deoarece natura însăşi a durerii sale, ajunsă la gradul unei urgenţe extreme, nu-i permitea o lărgire contemplativă a gîndului. De fapt, nu această distincţie interesează pentru moment, ci faptul comun al *milei sociale*, pe care şi Rutebeuf, ca un fiu al Evului Mediu, ştie să o trezească chiar în cursul de desfăşurare al neîntrecutului său umor.

O importanţă, egală cu opera sa, o are şi faptul că Rutebeuf se numără printre principalii predecesori care pregătesc calea unuia din cei mai mari poeţi francezi, a lui François Villon (sec. al XV-lea). Om de mare cultură, dar cufundat mult mai adînc decît predecesorul său în mocirla declasării, Villon apare dublat de o conştiinţă tragic de lucidă, care-l face să-şi dea seama de acel *profundum malorum* al mizeriei sale morale. Ca atare, păstrînd şi chiar întrecînd umorul lui Rutebeuf, opera sa se va amplifica şi se va intensifica pe toate planurile într-o alcătuire deosebit de complexă, care nu se va mai întîlni ca atare decît la unii mari poeţi din veacul al XIX-lea, cînd aceleaşi glasuri de profundă umanitate vor răscoli adîncurile conştiinţelor.

În primul rînd, el nu se va mai limita, ca Rutebeuf, doar la o expunere a mizeriei sale, ci va avea răgaz să şi gîndească asupra ei, extinzîndu-şi aria reflecţiilor pînă la condiţiile mai generale ale imperfecţiei umane. O asemenea imperfecţie este, în mare parte, relativă şi dependentă de un capricios hazard economic. Dacă el, Villon, s-ar fi născut într-o casă nobilă şi bogată, ar fi fost un prinţ

respectat ; acelaşi om, însă, şi cu acelaşi caracter se află împins de sărăcie la acte reprobabile şi devine un declasat dispreţuit. Toate reflecţiile asupra propriei persoane relevă o forţă introspectivă, remarcabilă prin profunzimea, sinceritatea şi luciditatea ei.

Dar, mai mult decît atît, conştiinţa sa va cuprinde într-însa şi nefericirile altora, contribuind la nota de adînc umanism a operei sale. Umorul său, care devine uneori caricatură tragică, este nu numai ca la Rutebeuf un *trezitor* al milei sociale, ci şi un *purtător* intens pătruns al acestei simţiri, îndreptate către o omenire mizeră şi declasată. Iată, bunăoară, în *Micul Testament*, cum îi vede el pe dizgraţiaţii care zăceau în sinistrele spitale ale timpului :

Las şi slăvitelor spitale
ungherele-mi păingănite ;
pe cei ce dorm pe scînduri goale
cu genele de somn lipite,
să-i ardă iernile cumplite,
că-s slabi, părăşi şi rebegiţi,
cu haine roase, peticite,
soioşi, murdari şi scofîlciţi. [1]

Villon introduce în propria-i conştiinţă, cu imagini groteşti, amarul tuturor dezmoşteniţilor. În această privinţă, o tonalitate deosebit de răscolitoare cuprinde şi *Tînguirea frumoasei coifăriţe* ; femeile cu o viaţă dezordonată, ieşită din cadrul moralei sociale, şi ajunse la ruina unei bătrîneţi deplorabile, atrag poetului o compasiune atît de umană, încît nu va fi egalată decît în veacul trecut de poema *Bătrînelele* a lui Baudelaire. Redăm o mică parte din finalul ei, unde întîlnim aceeaşi compătimire, stîrnită poetului de imaginea grotescă, în care omul a ajuns propria sa parodie :

Aşa jelim, băbuţe proaste,
noi între noi, uitată vreme,
stînd jos şi cu genunchii-n coaste
şi bot în bot ca nişte gheme. [2]

Mila socială faţă de toate categoriile nefericite ale declasaţilor, cărora nu li se deschide decît o perspectivă de dispe-

[1], [2] Traduceri de Neculai Chirică.

rare, nu va cunoaşte o asemenea amploare decît cu mult mai tîrziu, în literatura romantică.

Poetul trezeşte, desigur, în versurile sale, şi compătimirea faţă de el însuşi, însă foarte adesea într-un registru nemăsurat mai vast şi mai tulburător decît Rutebeuf. Dintre declasaţii evocaţi de el, soarta cea mai teribilă îi aşteaptă pe delicvenţii prinşi şi condamnaţi la spînzurătoare, printre care se numără şi Villon însuşi, gata la un moment dat să fie supus sancţiunii capitale. Ca şi Rutebeuf în clipele sale grele, autorul celor două *Testamente* părăseşte şi el acum umorul, şi solicită direct mila socială, pe care ar dori-o acompaniată şi de o asistenţă morală, adînc înţelegătoare a tristei condiţii umane. Aşa apare celebra *Balada spînzuraţilor :*

Fraţi oameni, după noi trăi-veţi încă,
Nu staţi protivnici şi-mpietrite inemi,
Ci fiţi miloşi de jalea-ne adîncă,
Şi Domnul n-o uita, din voi, pre nimeni.
Vedeţi în furci, cinci, şase, cum ne ţinem.
Iar trupul cel hrănit nemăsurat
De mult e putregai şi măcinat ;
Ni-s pulberi osemintele şi zgure.
Chiar dacă ispăşirăm în păcat,
Rugaţi pe Milostivul să se-ndure. [1]

Coordonatele specificului umanism medieval al milei se află aci intensificate pînă la atingerea unei universale esenţe umaniste, ceea ce îl apropie atît de pronunţat pe poet de vremurile mai noi.

O dată cu tipul poetului famelic şi vagant încheiem consideraţiile noastre asupra primei părţi din tabloul liric al popoarelor moderne, care, în diferite faze succesive, ocupă scena de desfăşurare a genului pînă aproape de sfîrşitul Renaşterii.

[1] Traducere de Romulus Vulpescu.

SENSUL LIRIC LA POPOARELE MODERNE

DE LA SFÎRȘITUL RENAȘTERII PÎNĂ ASTĂZI

Explicația justificativă cu care ne începem noul capitol de preocupări ar fi trebuit să figureze încă de la începutul părții precedente. Am amînat-o, însă, intenționat pentru a o face mai convingătoare după ce am parcurs cîteva din cele mai importante aspecte lirice dezvoltate pînă acum în literaturile moderne. Explicația răspunde unei întrebări pe care, în primul rînd, noi înșine ne-am formulat-o. O dată ce Renașterea constituie o etapă atît de hotărîtoare în istoria spiritului omenesc, ce rațiune ne-a îndemnat să fixăm ca limită între două serii istorice nu începutul, ci sfîrșitul ei ? Deși problema comportă o discuție din cele mai complexe, totuși nu i ne putem sustrage, fiindcă de ea depinde înțelegerea momentelor lirice următoare.

Mai întîi, încă de la începutul lucrării noastre, s-a putut vedea că ne-am ferit de a confunda — cum s-a făcut uneori — ideea de *universal* cu aceea de *european*. Am căutat, pe cît posibil, să privim contribuția Europei numai în contextul unei contribuții lirice mai vaste, în care intră și alte continente. Într-un asemenea context se integrează implicit și fenomenul european al Renașterii. Privită sub o asemenea lumină ea apare mai însemnată doar în urmări, dar nu și ca fapt în sine, decît alte fenomene similare care au precedat-o. Ideea de emancipare a omului, de demnitate a lui, primatul culturii și al rațiunii, care constituiesc pentru noi europenii gloria Renașterii, nu întrec decît poate ca intensitate, nu și ca natură calitativă, unele trăsături deopotrivă de esențiale din cercurile altor civilizații.

Bunăoară, încă din veacul al XI-lea a existat un iluminism arab, pregătit chiar cu mult înainte, și căruia Renașterea europeană îi rămîne în multe aspecte îndatorată. Apoi se știe că s-a dezvoltat un umanism persan, unde vom surprinde iarăși certe coincidențe de aspirații cu cele purtate de marele fenomen al Europei apusene. Același

lucru s-a stabilit și despre cultura bizantină, începînd încă din veacul al X-lea ; de altfel învățații din Bizanț care vin mai tîrziu în Italia stimulează nu numai studiul limbii grecești, ci și al unora din ideile care vor fi ale Renașterii. Dar chiar și în decursul expunerii noastre am văzut, printre altele, că un Petrarca, privit drept promotorul spiritului modern, cuprinde în sinteza sa lirică atîtea elemente existente mai-nainte la poeții arabi.

Dacă totuși Renașterea europeană rămîne un fenomen unic, și cel mai important din întreaga istorie a lumii de pînă atunci, aceasta se datorește nu direct *ideilor* — așa cum se afirmă îndeobște — fiindcă ele se valorificaseră încă de mai-nainte și în alte părți, ci *faptelor* ca urmare a acelor idei. În Europa, concepția de demnitate, de forță morală, de imensă capacitate a naturii umane și-a găsit purtători mai dinamici, care au convertit în act efectiv ceea ce în centrele de cultură arabe, persane, bizantine, s-a menținut numai la o altitudine teoretică.

Una din cele mai active surse ale acestui dinamism faptic, ideea de *infinit*, aplicată la om și la natură — așa cum apare în veacul al XV-lea european la Leonardo da Vinci sau, numai sub formă de speculații matematice, la Nicolaus Cusanus — poate fi aflată încă cu un veac mai-nainte în alte cercuri de cultură, și chiar pe plan liric. Așa este poema *Gîndul* a lui Hafiz, ceva mai tînărul contemporan persan al lui Petrarca. În versurile sale se surprind aceleași intuiții, care se vor releva Europei din veacul al XV-lea, cu urmări atît de fecunde. Iată una din părțile cele mai semnificative ale acelei poeme :

O, nu căutați lăcașul gîndului !
Nemărginirea-ntreagă e a lui.
Nu-i temniță să-l poată ține-nchis,
De-ntunecatul ei abis
Nu-i lanț să-l poată fereca,
Căci sfarmă lanțul, sfarmă temnița.

Și iar s-avîntă-n largul strălucirii,
Și iar străbate furtunatic
Genunile nemărginirii,
Și nu-i pe lume vijelie
Să-ntreacă zborul lui sălbatic. [1]

[1] Traducere de Vasile Stoica.

Nici stîlpii umanismului european n-au putut aduce o mai înaltă proslăvire capacității infinit cuprinzătoare a gîndirii omenești. Strofa următoare, care va fi folosită de noi ceva mai tîrziu, relevă *Gîndul* lui Hafiz drept prima poemă în sensul liric modern postrenascentist. Dar, pînă să ajungem a arăta acest lucru, putem, numai din versurile ilustrate mai sus, să surprindem încă înainte de Renaștere și în afară de Europa, existența unei dinamici a infinitului, a acelei „nemărginiri" evocate de poet, care, însă, în respectiva sferă de cultură a rămas numai pe planul „gîndului". Renașterea europeană — și din aceasta se desprinde măreția ei — închipuie singurul cadru unde se valorifică un *infinit aplicativ*, un infinit al actului, cu consecințe mutaționale pentru civilizația omenirii.

Este vorba de marile călătorii ale Renașterii, care au dus, pentru prima dată, la identificarea domiciliului nostru în cosmos. Seria respectivă de evenimente constituie cel dintîi unghi de deschidere al *faptei* omenești către infinit. Este adevărat că, oricît de vastă ar fi planeta, descoperirea ei rămîne tot găsirea unui lucru *finit*. Dar acest corp finit începe acum să intre în alt cîmp de relații. De aici înainte, prin configurația ei totală, cunoscută în mod direct, experimental, planeta noastră poate fi raportată și la natura sau la proprietățile altor corpuri cerești. Nu atît dimensiunile unei cuceriri în sine interesează, cît urmările sale, singurele în măsură să releve tipul *faptei* care a realizat acea cucerire. De altfel, o cuprindere concretă, materială, a infinitului este, prin definiție, cu neputință. Există numai o *cale* către infinit, și ea nu se străbate decît prin etape *finite*. Dar, încă o dată, nu opririle provizorii ne interesează, ci actul deschiderii drumului. Or, această deschidere către infinit a fost săvîrșită pentru prima dată de către Renaștere prin explorarea întregului glob pămîntesc.

Faptul că marele eveniment n-a însemnat o închidere — o încheiere — ci, dimpotrivă, un început, o spargere de orizonturi, cu raza îndreptată către perspectiva cosmică, poate fi dedus, chiar pentru acea vreme, din mai multe categorii de indicii. În primul rînd, ideile noi și îndrăznețe, dar încă pînă departe nerealizabile, își insinuează totuși existența, răsuflînd uneori prin plămînii registrului utopic, al celui fantastic, al celui grotesc. Pînă nu de mult s-a crezut că asemenea registre ar fi cu totul detașate de realitate. De fapt, însă, fantasticul, intenționat ca atare, își

are şi el o istorie progresivă a sa, la fel ca ideea despre real, depinzînd direct de această idee. La prima vedere, bunăoară, ar părea că acel zbor imaginativ-parodist pe un bondar uriaş, întreprins de ţăranul Trigeu din *Pacea* lui Aristofan, se integrează în familia echivalentelor motive groteşti de mai tîrziu. În realitate, însă, obiectivul lui Trigeu, obiectiv pe care îl şi atinge, este lăcaşul zeilor, deci un sediu *supranatural.* Nu acelaşi lucru se întîmplă în Renaştere cu echivalentul zbor fantastic pe un „hipogrif" al magului Astolfo, din *Orlando furioso* de Ariosto. Obiectivul lui Astolfo, pe care de asemenea îl atinge, este *luna,* deci un mediu *natural.* O asemenea fantezie grotescă, ce culminează mai tîrziu cu *Călătoria în lună* a lui Cyrano de Bergerac, se naşte numai ca urmare a deschiderii gîndului — momentan în registru fantastic — către perspectiva nemărginirii cosmice, după ce ideea de cuprindere a unei planete — în speţă a pămîntului — a fost săvîrşită de călătoriile Renaşterii.

Dar această deschidere, pe plan natural, către infinit, nu acţionează numai în registru grotesc fantastic, ci şi în acela al gîndiri grave, care duce la progresul cunoaşterii. Astfel, Giordano Bruno vorbeşte de existenţa a nenumărate lumi „asemănătoare acesteia", adică pămîntului. Dar planeta noastră devine termenul de referinţă al unei analogii naturale infinite, numai fiindcă s-a ştiut — mulţumită explorărilor geografice — ce anume poate cuprinde în întregime un corp ceresc. Dacă pămîntul ar fi rămas necunoscut sau numai parţial înregistrat în aria şi conturul lui, Bruno n-ar fi putut să opereze mental extinderea multiplicată la nesfîrşit a unui prim termen pe care l-ar fi ignorat. De altfel, filozoful, stabilind în altă parte că, de pe o planetă străină, pămîntul ar apare ca un astru foarte strălucitor, din cauza marei suprafeţe acvatice pe care o cuprinde, mediu ce răsfrînge mai puternic lumina, el arată cît de mult a anexat în speculaţiile sale unele din rezultatele explorărilor geografice ale Renaşterii.

Ca atare, Giordano Bruno ne prilejuieşte comparaţia cu un alt motiv al zborului din Antichitate, de astă dată nu unul grotesc ci, dimpotrivă, un zbor sublim al minţii. Ne gîndim anume tot la lirica unui filozof, a lui Parmenide, din poemul pe care l-am ilustrat în capitolul respectiv. Obiectivul ascensional al cugetătorului grec, deşi nu mai este „supranatural", rămîne totuşi metaforic, figurînd lă-

caşul Raţiunii, zona cea mai înaltă a gîndului. Spre deosebire de acest sediu al unei ideaţii simbolice, obiectivul zborului la Giordano Bruno este tot natural, aşa cum *naturală* se arăta, în registru grotesc, şi destinaţia închipuită de Ariosto sau Cyrano de Bergerac în comparaţie cu aceea a lui Aristofan. De fapt, în cazul lui Bruno nici nu se mai poate vorbi de o destinaţie propriu-zisă, o dată ce plutirea sa eterică se lansează într-o natură sau într-un univers infinit :

Desfăşur în văzduh a mea aripă,
Şi nu mă tem de-oprelişti de cristale,
ci ceru-l tai, şi spintec infinitul.
Şi cînd din glob în glob plutirea-mi se-nfiripă
Şi prin eteric cîmp deschidu-mi cale
Zbor dincolo de unde alţii văd sfîrşitul.

Este, deci — ceea ce nu putea să existe în Antichitate — facultatea infinit extensibilă a minţii omeneşti, singura în măsură a alerga după o realitate *naturală* deopotrivă de infinită. Primul act al acestei deschideri, al acestei sfărîmări de „oprelişti" sau de limite, îl constituie descoperirea planetei pămînteşti prin marile călătorii ale Renaşterii.

Dar acel eveniment epocal mai creează un *infinit aplicativ* şi în alt sens, poate mai important decît primul. Cucerirea planetei aduce o sporire a minţii nu numai sub raportul *dimensiunii extensibile* la nesfîrşit, ci şi sub acela al *densităţii receptive,* adică al capacităţii de a primi impresii la nesfîrşit. Se oferă acum, în avalanşă, cunoaşterii aspecte geologice, meteorologice, climatice, astronomice necunoscute, o faună şi o floră de cîteva ori mai bogată decît tot volumul frecventat mai înainte de om în aceste regnuri, o varietate de produse comestibile care provoacă adevărate revoluţii în alimentaţie, schimbînd adesea faţa livezilor şi a ogoarelor, numeroase tipuri umane ignorate, fiecare din ele cu un mediu de obiecte, de lucrări artistice, de instituţii şi de tradiţii la fel de ignorate pînă atunci. Facultăţile receptive ale omului se află supuse unui bombardament de intuiţii noi, iar aceste şocuri, aplicate asupra lor, le vor modifica fundamental, în sensul unei intensificări şi activări a propriilor funcţiuni. Are loc, cu alte cuvinte, ceea ce am numit altădată *cunoaşterea ca flux*

imediat, fenomen ce va dilata nemăsurat capacitatea de absorbție a centrilor de înregistrare umani. Ca atare, omul se va deprinde *să vadă* mai mult și mai intens. De unde mai înainte, chiar în propriul mediu familiar, el nu percepea decît în mod limitat aspectele respective, acum, în aceeași arie, și în orice suprafață de contact cu realitatea, i se relevă o multitudine de elemente și de relații, care fac dintr-însul un *continuu descoperitor.*

Dar, mai mult, funcțiunile cunoașterii se adaptează întratîta unui mediu de date infinit multiple, încît simt în curînd nevoia nu numai să le surprindă, ci să le și provoace. Se recurge, astfel, la nesfîrșite combinații între intuițiile care s-au impus receptivității. Omul sporește, pe această cale, tabloul acelei pluralități de solicitări, care întreține climatul natural al noii sale conformații în raportarea la realitate. Înclinația către *descoperirea* multiplă se prelungește firesc în propensiunea către actul asocierii și *invenției* multiple. Încep, astfel, să se precizeze în organizația internă a omului coordonatele preliminarii ale dispoziției tehnice din lumea modernă. Este adevărat că tehnica actuală se află determinată de fundamentale condiții economice și sociale. Aceste condiții se grefează, însă, pe un cîmp dinainte pregătit, identificat într-un volum dilatat al receptivității umane. Prin descoperirile Renașterii, omul se vede astfel situat într-un mediu care-i solicită intuitia în mod inepuizabil. Umanitatea modernă își cultivă și își sporește lumea acestor intuiții prin noi combinații și raportări între ele, de unde rezultă mereu alte și alte forme sau legături între lucruri. În rîndul unor atari combinații intră și obiectele tehnice, care, prin continua lor derivație unul din altul, satisfac tocmai acest apetit al multiplicității, în măsură a crește la infinit. Desigur, însă, că tehnica este nu numai un exemplu printre toate noile aspecte ale realității, fără excepție. Astfel, dispoziția infinit combinatorie a elementelor constitutive apare și în artă, și chiar în cuprinsul Renașterii. Ea, însă, își va atinge culminația în unele fenomene artistice contemporane, unde au loc adesea combinații din cele mai neprevăzute și mai stranii între diferite intuiții și diferite registre de realitate.

În sfîrșit, același mare eveniment al Renașterii mai determină, prin urmările sale, și descoperirea infinitului interior, a continentului uman. Noțiunea de *explorare lăuntrică*, atît de frecvent folosită, cuprinde în modul cel mai

adecvat însuşi termenul care indică o acţiune devenită epocală tocmai prin cutezătoarele călătorii ale acelei vremi. În larga lor dilatare, facultăţile de înregistrare ale omului, relevat acum ca un nesăţios polipier de impresii, se vor aventura să navigheze şi pe marea necunoscută a lumii interioare. Aşa cum bombardamentul de intuiţii, provenit de la descoperirile geografice ale Renaşterii au modificat, în sensul arătat, sistemul receptivităţii umane, va schimba şi tipul reprezentărilor, devenite mai ample, mai nuanţate, mai individualizate ; şi va substitui în parte şi felul raţionamentelor, făcînd a fi preferată specia deschisă, cu perspective infinite, a inducţiei, în locul caracterului plafonat al operaţiilor mentale săvîrşite sub acoperişul închis al deducţiei. În felul acesta, toate relaţiile şi funcţiunile interioare ale fiinţei umane îşi vor arăta treptat feţe necunoscute pînă atunci. Omul îşi va descoperi emoţii, trăiri, stări dispoziţionale, visări, de tipuri cu totul ignorate, ceea ce îl va face să-şi simtă, clătinate din pacea lor neştiută unele adîncuri, absente pînă atunci de pe harta lui lăuntrică. Într-însul se va mişca aceeaşi infinitate, pe care i-a trezit-o însăşi infinitatea dinafară a unui cosmos în care, acum, pentru prima dată, el se integrează. Omul începe. deci, să se caute pe sine, să se *exploreze*, aşa cum a prins să exploreze universul, ceea ce îl va duce cu timpul pînă la regiunile secrete ale conştiinţei, şi pînă la zona subconştientului şi a visului. Ca şi pe planul exterior, propensiunea către intuiţia multiplicităţii continue l-a făcut şi aci să recurgă la combinaţii infinite între diferite stări, funcţiuni şi registre, legate îndeosebi de faptul complex al *experimentului lăuntric.*

Toate aceste noi perspective, pe care le-am semnalat rapid pînă acum au ca nucleu primordial călătoriile Renaşterii şi descoperirea planetei, cel dintîi act de deschidere a minţii către urmărirea infinitului, privit ca o realitate obiectivă, naturală, iar nu ca un simplu joc mental. Marele eveniment s-a răsfrînt, însă, la început, în alte genuri, care nu reclamă cu necesitate acea obscură şi latentă filtrare interioară a unei experienţe încă neîntîlnite mai înainte. De aceea, el s-a ilustrat iniţial în transcrieri imediate de impresii, în relatări de călătorie, în descrieri de naufragii şi de medii exotice, în naraţiuni cu teme neobişnuite, sau în scrieri literare cu substrat etic, social, politic, adică în domenii unde reflecţia se asociază mai spontan cu

observația directă și izbitoare. Lirica însă, cuprinde un domeniu, care-și sedimentează impresiile numai după o mai rafinată prelucrare a unui registru de realitate inedită, adesea doar după o serie de consecințe și efecte derivate, cu mult ulterioare primului contact. Ca atare, un nou spirit liric, desprins de aci, nu va avea timp să ia ființă decît către sfîrșitul Renașterii. Noi i-am fixa cu aproximație, drept termen de debut, anii din jurul lui 1600, dacă n-ar exista unele indicii anticipative în toată ultima jumătate din veacul al XVI-lea.

În sfîrșit, mai avem de adus o ultimă deslușire. Perioada pe care urmează să o tratăm este cea mai scurtă din toate cele ce le-am privit pînă acum, neînsumînd decît 350—400 de ani. Cu toată importanța ei, și cu toată apartenența noastră la ea, noi nu-i putem avansa proporții care să încalce echilibrul lucrării. Figurarea acestei ultime perioade urmează, deci, să rămînă în acord cu dimensiunile celorlalte sectoare ale cărții, și să se mențină numai la cîteva capitole esențiale. Poate că altădată vom avea prilejul să privim mai amplu, și în mod special, lirica modernă. Pentru moment, însă, ne mulțumim numai să-i găsim locul în firul evolutiv al întregului fenomen liric. Așa cum am procedat și în partea precedentă — pînă la sfîrșitul Renașterii — unde n-am semnalat toate aspectele existente, ci numai pe acelea care aduc o contribuție cu adevărat nouă și valabilă în lumea modernă, tot astfel vom proceda și acum pentru a urmări nu cazurile de întoarcere și repetiție, ci efectiv evoluția și formele lirismului.

Lirica lui „nu știu ce"

Am spus că, în aspectele ei reprezentative, lirica popoarelor moderne începe să se axeze pe acea continuă tensiune, nostalgie și dorință, care o desparte de lirica Antichității. Tocmai, însă, pe acest fir al încordării durative intervine severa secțiune separatoare între poezia de dinainte și de după crepusculul Renașterii. De la lirica gnostică și pînă la cea platonică, oricît de arzător și de agitat ar fi fost elanul aspirației, el avea totdeauna un obiectiv precis, un năzuit punct terminal. Este adevărat că foarte adesea ținta propusă nu putea fi atinsă, dezvoltîndu-se pe această bază — a motivului inaccesibil — un întreg tip de configurație poetică. În oricare din cazuri, însă, ea există ca termen obsesiv, *către care* se îndrepta năzuința poetului, indiferent dacă această năzuință era sau nu realizabilă. Dar iată că, în curînd, intervine un factor nou, care modifică relațiile și valențele existente. Ideea anume a *infinitului* din faza secundă a conștiinței moderne spulberă și această limită — fie ea și numai ideală — pe care omul o stabilise la capătul dorințelor sale. Deoarece noțiunea de infinit este incompatibilă cu orice țintă definitivă, calea aspirației nu numai că nu se va sfîrși niciodată, dar nici nu va crea iluzia sau speranța vreunui sfîrșit.

Și aci, tot *Gîndul* lui Hafiz aduce o anticipare semnificativă. Într-însa, pentru prima dată, acea veșnică încordare și năzuință a omului modern se vede deposedată de așteptarea fericitoarei liniștiri, închipuită în atingerea finalității dorite. Urmărind mai departe drumul „gîndului", Hafiz îi consemnează, tocmai în acest sens, trista aventură :

Dar, vai, nebune chinuri îl sfîșie ;
Cu sine însuși veșnic ne-mpăcat e,

Înăbuşit, el geme şi se zbate
Căci tot mai mult, vai, înţelege
Că strîmtă, strîmtă şi pustie
E pentru el nemărginirea,
Şi-aleargă-aleargă-n căile-i pribege,
Şi n-are pace, n-are stare nicăierea.

Acel „concetto" utilizat de Hafiz, *nemărginire... strîmtă*, nu mai apare aci ca un paradox, ci ca un fapt direct explicabil în lumina configuraţiei umane de mai tîrziu. Nemărginirea este mediul unei tensiuni fără speranţă, deci al unei apăsări continue, căreia i se refuză răsuflarea largă, conferită de atingerea unui ţel. Poetul s-ar simţi descătuşat, tocmai în cadrul *limitat* al acestui ţel, care ar curma firul ilimitat al nemărginirii şi, deci, al veşnicei sale încordări. Coordonatele structurii interioare a acestei poeme nu se vor încadra, însă, într-un plan de continuitate şi dezvoltare. Am spus că Hafiz reprezintă numai o anticipare izolată, care n-a fructificat în cercul său de cultură.

Ideea infinitului ca dat imanent va avea urmări epocale numai în Europa de după momentul iniţial al călătoriilor Renaşterii. Ea îşi va imprima coordonatele atît în ordinea exterioară cît şi în aceea a *explorării lăuntrice*. Am amintit, însă, că planul liric este cel mai tardiv, deşi totodată şi cel mai substanţial în folosirea acestor cuceriri renascentiste. După cum şi era de bănuit, lirismul se ataşează la început de ideea infinitului, mai cu seamă în registrul explorării lăuntrice. Or, tocmai acest registru se vede cel mai tîrziu cultivat, fiindcă el nu constituie o expresie directă şi imediată, ci una derivată, ivită numai după ce omul îşi revelează într-însul coordonate pînă atunci neştiute ale puterii sale de cunoaştere, care vor trage treptat la suprafaţă un întreg lanţ de mereu neştiute relaţii şi funcţiuni interioare. Aşadar, abia în a doua jumătate din veacul al XVI-lea se iniţiază explorarea acestui domeniu necunoscut, şi chiar şi atunci, în parte, prin intermediul unei ocazii străine, apărută tocmai în momentul cînd omenirea (care trecuse prin stadiul de adaptare la noul mediu intuitiv dinafară) se afla disponibilă şi pentru căutarea altor registre ale pluralităţii infinite.

Ocazia poate fi recunoscută în acţiunea Contra-Reformei, care „a iniţiat acea artă de afecte intense şi mistice, cu

atîta înrîurire asupra imaginației contemporanilor"[1]. Ieșit din rîndul acestei mișcări, va fi mai tîrziu și celebrul Baltasar Gracián, considerat ca unul din precursorii psihologiei moderne, cel care va scruta, printre primii, unele din procesele mai subtile și mai ascunse ale conștiinței. Faptul fusese intuit încă înaintea lui, într-un anumit tip de manifestări lirice din veacul al XVI-lea — unele conexate direct de spiritul Contra-Reformei, altele, însă, chiar de pe atunci, detașate de acel spirit. În felul acesta, poezia este prima care pune în circulație formula lui „nu știu ce", folosită apoi de Gracián, formulă care va fi larg interpretată și analizată pe plan teoretic în tot veacul al XVII-lea.

Relația care a dat fenomenului un anumit colorit apare deosebit de interesantă. Contra-Reforma a profitat, poate fără să-și dea seama, de momentul inițial al unei nevoi de *explorare lăuntrică*, după ce explorarea exterioară a planetei se vedea, în liniile ei mari, încheiată, și omul își adaptase facultățile perceptive la o pluralitate imensă de intuiții, pe care urmărea să le sporească acum și cu cele din lumea sa interioară. Deoarece ne aflăm abia la începutul procesului, și atîtea din coordonatele acestei lumi erau, în cea mai mare parte, necunoscute, Contra-Reforma le înconjoară cu un aer de mister, tocmai pentru a cîștiga adeziune prin „înrîurire asupra imaginației contemporanilor"... Alături și dincolo de stările și relațiile interioare cunoscute, omul începe să simtă într-însul un „nu știu ce" sugestiv, inefabil, ieșit dintr-o lume încă tăinuită și neidentificată, pe care o poartă în sine. Prin începutul de abordare al acestui necunoscut ocean lăuntric se inaugurează primele indicii de lirică modernă în a doua jumătate din veacul al XVI-lea.

Un caz interesant este acela al lui Torquato Tasso. Și aci nu ne gîndim la sonetele, la stanțele sau la madrigalurile sale, ci chiar la *Ierusalimul liberat*, care constituie, în mare parte, o imensă revărsare lirică. Tasso evocă, din domeniul lăuntric, noțiuni dinainte cunoscute — grupate de obicei cîte două — pe care, însă, le simte numai ca pe simple părți perceptibile dintr-o complexă componență centaurică, unde cealaltă jumătate — și chiar cea mai

[1] Tudor Vianu, *„Începuturile iraționalismului modern"*, în „Studii de filozofie și estetică", Casa Școalelor, 1939.

importantă, alcătuind însăşi temelia lor — se află împlîntată într-un mediu de nepătruns mister interior. De aceea, le şi însoţeşte cu trena indefinită a unui „nu ştiu ce". Reprezentativ, în această privinţă, apare îndeosebi cîntul al XII-lea, unul din cele mai lirice ale poemei, care cuprinde episodul lui Tancredi şi al Clorindei. Aceasta din urmă simte, la un moment dat, următoarele :

De-o vreme, în sine tot frămîntă
Un nu ştiu ce *nemaivăzut şi aprig*
neliniştitu-mi cuget...

Nu răzbat aci la lumină decît *nemaivăzut* şi *aprig*, adică singurele atribute perceptibile ale unei stări lăuntrice mai vaste. Acea stare rămîne, însă, în sine nepătrunsă ; ea este un *nu ştiu ce*. Un asemenea suport invizibil poate însoţi, într-o nedefinită adîncime, orice simţiri, chiar şi pe cele mai opuse ideii de *aprig*. Aşa, bunăoară, cuvintele muribundei Clorinda acţionează în felul următor asupra lui Tancredi :

În aste vorbe de alean răsună
Un nu ştiu ce *tînguitor şi dulce*
Ce-n inimă se-anină...

Iarăşi două atribute cunoscute, *tînguitor* şi *dulce*, relevă numai parţial un întreg inefabil, *nu ştiu ce*. Omul se află doar la pragul explorării sale lăuntrice, cînd poate doar să-şi dea seama că evocarea stărilor sau dispoziţiilor interioare, folosite poetic pînă atunci, şi ale căror coordonate expresive i-ar fi mulţumit pe poeţii anteriori, nu mai sînt suficiente pentru a reflecta un volum cu mult mai vast de simţiri, ce încep nedesluşit să dea de veste că *există*.

Este vorba de ceea ce va fi identificat, pe plan filozofic, în veacul următor, şi chiar mai tîrziu. Acel nedesluşit volum lăuntric de simţiri se află alcătuit din ceea ce Leibniz va numi *micile percepţiuni*. Ele se bazează — spre deosebire de ideile *clare şi distincte*, care alcătuiau totalitatea ordinei raţionale la Descartes — pe idei *clare şi confuze*, clare fiindcă pot fi delimitate de ceea ce se află în afara lor, confuze fiindcă nu pot fi determinate în aspectele şi relaţiile dinlăuntrul lor. Mai tîrziu, în veacul al XVIII-lea, se va încerca o determinare raţională şi a

acelor aspecte, creîndu-se o logică a *ideilor confuze*, adică însăşi *estetica* în sensul ei de ştiinţă modernă, întemeiată pe atunci de Alexander Baumgarten discipol al lui Leibniz. Dar nu vom mai stărui asupra acestor date, de altfel destul de cunoscute, pentru a ne întoarce la fenomenul liric din veacul al XVI-lea. Identificarea ulterioară a misteriosului *nu ştiu ce* în *ideile confuze* şi în *micile percepţiuni*, descoperă implicit aceeaşi propensiune către o neistovită pluralitate, pe care omul începe să o caute şi în sine, după ce i s-a revelat multiplicitatea nebănuită a solicitărilor dinafară. Numai că, la începutul de care vorbim, certitudinea cu privire la *existenţa* acestui inepuizabil mediu interior nu-i aduce şi modalitatea corespunzătoare, prin care să obţină *cunoaşterea* lui.

Am semnalat pînă acum numai cazul lui Torquato Tasso, care se află, într-adevăr, stimulat de spiritul Contra-Reformei. Există, însă, alţi cultivatori ai lui „nu ştiu ce", contemporani cu Tasso, care nu au atinenţe decît poate indirecte cu acest spirit, şi descind de-a dreptul din climatul călătoriilor Renaşterii. Printre aceştia se numără, în primul rînd, Camões, un mare poet atît liric cît şi epic. În *Lusiadele* sale se răsfrînge amplu tocmai atmosfera peregrinărilor planetare, din care a respirat şi poetul toată viaţa. În consecinţă, volumul lui „nu ştiu ce" va fi bogat la poetul portughez, care conjugă sensul explorării lăuntrice cu accepţia întîlnită mai înainte la Hafiz, aceea de străbatere prin realitatea nemărginită — cuprinsă în „gînd" — fără speranţa unei definitive ţinte odihnitoare :

Această amăgire, deşi o văd în faţă,
Atît mi-ademeneşte dorinţa-ncătuşată,
Încît de ea atîrnă a mea întreagă viaţă.
Şi-alerg din zi în zi, din an în an, într-una
Tot spre un nu ştiu ce *sau un nimic. Şi iată,*
Cînd gata-s să-l ajung îmi scapă totdeauna.

Ilustrarea reclamă o oprire mai atentă. În primul rînd, spre deosebire de Tasso, care-l acompaniază pe *nu ştiu ce* cu suita a două atribute cunoscute, Camões îl va utiliza totdeauna singur. Poetul italian oferă, deci, un fel de clarobscur, unele spinări sau emergenţe vizibile, pe care le poartă partea de întuneric. Se dau, deci, firele călăuzitoare ale unei detectări, care, cel puţin pentru moment,

pot apropia sugerarea, dacă nu încă identificarea unui anumit *nu ştiu ce*. La Camões, însă, întunericul apare absolut, neluminat de nici o constelaţie clarobscură. În al doilea rînd, pe cînd la Tasso, *nu ştiu ce* este un *izvor*, un fecund filon lăuntric, pe care omul, fără să-l identifice, îl simte în sine, la poetul portughez el este o ţintă sau un obiectiv dinafară, legat totuşi puternic de viaţa sa lăuntrică *(de ea atîrnă a mea întreagă viaţă)*.

Aşa se explică şi caracterul complet necunoscut al noţiunii la Camões, care se îmbracă fără certitudinea că va da de pămînt, în vreme ce totul poate fi „un nu ştiu ce sau un nimic". În fond, însă, poetul ştie că întreprinde o călătorie zadarnică, şi că ţinta sa este o „amăgire" fiindcă ea nu există, sau, în orice caz, nu există pentru el. Se schiţează aci una din primele ascensiuni ale mitului lui Sisif la suprafaţa conştiinţei, din cîte s-au săvîrşit în lumea modernă, adică în planul infinitului *(şi-alerg din zi în zi, din an în an...)* Este interesant că poetul portughez, care moare în 1580, precedă legenda lui Ahasverus, „jidovul rătăcitor", legendă al cărei prim indiciu datează abia din 1602, într-o broşură germană, şi se va populariza în tot veacul al XVII-lea. Or, Ahasverus este Sisiful modern, Sisif în registrul infinitului, personificînd ideea de zădărnicie a trudei omeneşti, nu prin gestul reiterativ în cadru limitat, ci prin nesfîrşita schimbare de orizonturi. Există o notă specifică a sensibilităţii de epocă după descoperirea planetei, notă legată de motivul veşnicei şi vanei „rătăciri", pe care Camões, nefericitul călător exotic de o viaţă întreagă, l-a făcut obiect al lui „nu ştiu ce" în tonalitatea sa decepţionistă.

În această privinţă, el mai prezintă încă o trăsătură importantă, pe care trebuie să i-o consemnăm. Camões este acela care derivă din celebra formulă o întreagă ramificaţie de imperceptibile. *Nu ştiu ce* se raportează numai la categoria *obiectului* neidentificat, Camões mai adaugă în acelaşi registru, de pluralităţi imperceptibile, şi categoria *locului*, a *timpului*, a *cauzalităţii*. Iată exemplul respectiv :

În ale inimii îndurerate coarde
Eu simt un nu ştiu ce, *ivit de* nu ştiu unde,
Ce vine nu ştiu cînd *şi* nu ştiu de ce *arde*.

Omul devine, astfel, cîmpul de încrucişare al unei mute şi încă nedescifrate pluralităţi categoriale, care, mai tîrziu,

va fi sporită, printre alţii, şi de Eminescu cu categoria *modală* („un *nu ştiu ce* şi-un *nu ştiu cum*"). Pe cîtă vreme Tasso simte numai *ceva* nedesluşit într-însul, pentru Camões deopotrivă de nedesluşită se arată şi originea acelui *ceva*, şi clipa nesimţită cînd el îşi insinuează prezenţa, şi raţiunea combustiunii interioare pe care o produce. Se dă, astfel, o primă schiţă sau hartă ipotetică din faţa ignorată a unui complex univers lăuntric, cu aspectele, relaţiile şi mişcările sale încă neexplorate. Faptul va acţiona, ca în oricare din cazurile lui „nu ştiu ce", cu puternice efecte sugestive.

Este chiar una din primele manifestări, în sens nou, a *sugestiei* artistice. Dorinţa infinită de cunoaştere a omului modern, şi abordarea sa îndrăzneaţă a celor mai nepreväzute registre de realitate, precedă nemăsurat terenul cuceririlor efective. Se naşte atunci un puternic decalaj între domeniul dorinţei şi al realizării, care, oricît ar alerga, nu poate atinge viteza postulatelor năzuite. Diferenţa dintre ele deschide o imensă porţiune de penumbră virtuală, care, în aplicarea sa la registrul lăuntric, provoacă dezvoltarea neobişnuită şi totodată funcţiunea primordială a factorului *sugestiv*. Fenomenul lui *nu ştiu ce* constituia pragul şi deschiderea acestui proces, pe care, cel dintîi, planul liric l-a întrezărit.

Pe plan liric, curînd după începutul explorării lăuntrice, s-a inițiat și combinația infinită a bogatelor intuiții în mediul cărora călătoriile Renașterii au transpus categoriile de orientare ale spiritului european. Omul nu se mai mulțumește acum cu imensul capital perceptiv pe care l-a obținut, ci urmărește să-l fructifice mai departe în nesfîrșite asociații noi, pentru a-și multiplica scara posibilelor sale înregistrări. Aceeași tendință uriașă de tezaurizare și de proliferare, consemnată pînă acum, pentru timpurile moderne, numai pe plan economic, are loc deopotrivă și pe plan psihologic și gnoseologic. Un prim univers *descoperit* urmează a fi învestit ca material pentru obținerea unui viitor univers *inventat*.

Numai că și aici, ca și în faza lirică de început a explorării lăuntrice, bogata intuiție a omului se lovește de sărăcia mijloacelor pe care lirismul le avea la dispoziție. De fapt, din toate genurile, acesta este singurul care, încă pînă atunci, rămăsese sărac. Fenomenul, deși aparent, ciudat, se dovedește totuși explicabil. O imensă aglomerare perceptivă, care se oferă, pentru prima dată, sub forma unui flux de cunoaștere, nu poate fi transcrisă imediat decît prin mijloacele mai rapide ale însemnărilor în proză. Versul se constituia invariabil, ca protagonist al înnoirilor creatoare, numai în cadrul unei evoluții mai lente, obișnuite pînă atunci. Iată, însă, că, din noile condiții arătate, pentru prima dată în istorie, i-o ia înainte proza, care, plecînd de la acel moment favorabil, capătă în timpurile moderne o dezvoltare fără precedent. Versul va ajunge doar mai tîrziu să-i ție pasul, menținîndu-se încă multă vreme la forme și intuiții uzate, chiar cînd ideile ce-l însufleteau se dovedeau realmente creatoare. Așa încît, către 1600, cînd, tardiv, se naște și pe plan liric, nevoia acelei combinații infinite a intuițiilor naturale, ele nici nu existau încă în

limbajul poetic. Se recurge atunci la succedaneul manierist. Poetul își aplică noua propensiune inventivă, operînd asupra datelor limitate — îndeosebi petrarcheşti şi antichizante — singurele pe care le putea oferi mediul liric oficial de pînă atunci. Decurge de aci o poezie doar în aparenţă bogată sau, mai precis, propulsată numai de *voinţă* către bogăţia imagistică, dar în fond lipsită de combustibilul intuiţiilor prime, care să poată alimenta o adevărată ardere lirică. Această „bogăţie", întreţinută artificial, determină un fel de inflaţie a imaginii, fără acoperirea în aur, pe care ar garanta-o un real substrat intuitiv, aşa cum putea el să rezulte, în sensul său nou, derivat din călătoriile Renaşterii.

Nu este, totuşi, mai puţin adevărat că, integrînd clişeele poetice existente într-o nouă sintaxă de idei şi asociaţii, manierismul a reuşit în cele din urmă să înlocuiască aceste clişee printr-o serie de intuiţii vii şi bogate în care ipostază el constituie una din bazale spiritului poetic modern. Dar chiar şi fără acest rezultat fericit, obţinut numai de o anumită aripă tardivă a manierismului, mişcarea poetică *secentistă* — cu tot artificiul ei — prezintă prima mare propulsie către *invenţia activă*, în locul simplei *pastişe pasive* pe cîteva motive petrarcheşti şi antichizante, care împînzise înainte teritoriul liric. Este adevărat că, neposedînd alt material, noua mişcare se aplică la început tot asupra acestor vechi date, pe care, însă, le priveşte fundamental altfel.

Lirismul manierist se universalizează pe cale italiană ; cel puţin în Franţa el se introduce pe o asemenea cale. Totuşi, faptul că în chiar cultura italiană manierismul este cunoscut şi sub numele de „spaniolism" [1] relevă şi acolo insinuarea unui spirit venit dinafară. Într-adevăr cronologia biografică arată că, în Italia, principalul exponent manierist, Giambattista Marino (născut în anul 1569) este cel mai tînăr dintre corifeii curentului. El este mai tînăr şi decît spaniolul Góngora (născut în anul 1561), şi mai cu seamă decît englezul John Lyly, care, trăind între 1554 şi 1606, poate fi considerat direct un poet din veacul al XVI-lea. Se pare, deci, că această tendinţă a invenţiei, a asocierilor ingenioase de imagini a avut loc mai

[1] G. Toffanin, *La fine dell'umanesimo*, Torino, Bocca, 1920, v. cap. *Le origine de secentismo.*

întîi în țările unde se dezvoltase un mediu intuitiv mai bogat, de pe urma contactului lor direct cu marile călătorii oceanice. Dar chiar și în Italia, mișcarea ia naștere la Napoli — orașul natal al lui Giambattista Marino — care pe atunci era capitala unui vice-regat spaniol, cu o curte pompoasă, unde trăiau poeți spanioli ca și la curtea din Madrid. Marino a luat desigur ceva din acest spirit străin, de viziune mai largă, pe care l-a transpus în literatura italiană, de unde derivă și noțiunea de „spaniolism", definită de Toffanin drept o vorbire în *imagini.*

Asemenea imagini constituiesc nesfîrșite metafore sau comparații, aplicate la definirea unui anumit motiv poetic, definire alcătuită în așa fel — după cum spunea Marino — ca să provoace uimirea. Procedeul ar părea că-l reeditează pe acela răspîndit în toată poezia orientului. Și acolo am întîlnit, aplicată la un singur obiect, o serie nesfîrșită de comparații. Totuși, pe cînd în poezia orientală comparațiile sînt *epitete* spontane, ca acelea provenite din pasiunea îndrăgostitului, în manierismul european ele cuprind *definiții* combinate și elaborate, ce se aplică asupra unor elemente de repertoriu moștenit. Metaforele reprezintă, în acest din urmă caz, adaosuri analitice sau dezvoltate comentarii imagistice asupra anumitor motive-clișee din Renaștere.

Să luăm, bunăoară, motivul *trandafirului.* În Renaștere el se vedea utilizat numai ca să servească o idee — aproape mereu aceeași — procedeu prin care se păstra numai foarte puțin din contactul direct cu realitatea intuitivă a florii. Manierismul îl detașează din relația sa cu ideea, și îl face scop în sine, obiect al unei insistente definiții prin imagini, la a căror alcătuire un rol important deține ingeniozitatea combinațiilor. Vom reproduce numai o mică parte din această definiție imagistică a *trandafirului* la Giambattista Marino.

Tu, purpură a grădinilor, al luncilor alai,
A primăverii gemmă, ochi viu al lunii mai,
Și Amorași și Grații, de mînă împreună,
Îți fac sînului salbă și pletelor cunună,
Se-ntorc ades spre tine să-și ia al hranei bir
Zburdalnica albină și gingașul zefir.
Tu îi îmbii să soarbă din ceașcă de rubine
Licori înrourate, suave, cristaline

Marino inventează dintr-o dată noi relații, neuzitate, în jurul unui motiv devenit banal, și care, o dată cu trecerea Renașterii își închisese resursa promisiunilor. S-ar putea, deci, admite ideea despre o revoluție în optica asupra obiectului, ceea ce justifică teza despre avangardismul său. [1] Totuși, această nouă viziune, rezultată dintr-un nou tip asociativ, după care se conjugă componentele poetice, nu se poate susține complet din cauza lipsei de autentice intuiții. Mai toate noțiunile sale, *purpură, grădină, primăvară, cunună, înrourate, cristaline* etc. nu cuprind impresii absorbite direct, ca acelea din comparațiile multiple ale poeziei orientale, ci reprezintă doar piese de decor luate dintr-un vechi repertoriu. Nu există, deci, un acord între puterea inventivă a imaginației, care e într-adevăr mare, și facultatea perceptivă, care apare extrem de redusă. Amplificarea sa nu va avea, de aceea, un caracter dinamic, ci unul stagnant.

Totuși, se cer și aci reținute, ca veritabile contribuții pentru lirismul modern, mai întîi o fluidă armonie muzicală, și apoi o reducție metaforică a elementului natural la cel artificial, așa cum se va folosi foarte adesea în simbolism și în poezia mai nouă. Tocmai asupra acestei din urmă trăsături am dori să ne oprim. În lirica popoarelor noi, intensificarea ideii de frumusețe a unui motiv natural prin corelația sa cu unul artificial a putut fi surprinsă încă la Petrarca. El asociază admirația față de Laura cu aprecierea umanistă acordată vestigiilor antice, sugerînd asemănarea acelei frumoase femei cu o statuie. Această asociere rămîne valabilă la Petrarca, numai fiindcă ea nu apare directă, ci se produce pe o cale de mare finețe sugestivă, prin compararea trunchiului, de care femeia se reazemă, cu acea coloană folosită de artiștii greci ca punct de sprijin pentru figurile sculptate. Mai tîrziu, însă, poeții nu vor mai recurge la asemenea subtilități, ci vor proceda prin apropieri nemijlocite. În aceste cazuri, comparația cu o statuie sau cu un tablou este, mai curînd, semnul unei carențe poetice, a lipsei de mijloace proprii pentru a sugera frumosul, ceea ce menține poema respectivă pe un plan generic, banal, neindividualizat. Ea se poate descoperi toc-

[1] Gustav René Hocke, *Der Manierismus in der Literatur*, Rowohlt, 1959.

mai în partea cea mai slabă din fragmentul citat, aceea cu „Graţiile" şi cu „Amoraşii" motive decorative din sculptura şi pictura barocului.

Pluralitatea perceptivă şi asociativă, care populează poezia modernă, şi care îşi va îmbogăţi resursele prin comparaţia motivului natural cu cel artificial, nu va fi satisfăcută cu expresia mai totdeauna imperfectă, vagă, aproximativă, pe care o dă apropierea de un model generic din artă. Ea va găsi o resursă cu mult mai abundentă în sfera infinită a artizanatului minor de factură rafinată sau a materialelor devenite preţioase prin prelucrarea iscusită a omului. Încă cu aproape două veacuri înainte de Marino, un poet dotat a reuşit, în această privinţă, să transcrie impresii izbitor de noi şi de adînc individualizate. Este vorba de Charles d'Orléans, cu al său *Rondel al II-lea*, unde reducţia elementelor naturale la cele artificiale capătă o deosebită strălucire :

Rîu, şipot şi pîrîu pe plai
Duc juvaeruri în şuvoaie
Şi-au stropi de-argint — bumbi prinşi pe straie.

Este un exemplu de manierism cu adaptări apărute mai înainte şi în alte cercuri de cultură, îndeosebi la poeţii de curte, impresionaţi, în primul rînd, de mediul bogat al artizanatului preţios, al detaliilor de lux, la care raportau ei aspectele naturii ca la nişte termeni familiari. Unul din aceştia se dovedeşte a fi poetul persan Manuceri (sec. al XII-lea), la care metafora artificială a motivului natural se află adesea însoţită şi de nota poantei spirituale :

Prepeliţele regale şi-au pudrat pleoapele cu mosc,
Chiparoşii şi-au oferit preţioasele veşminte verzi,
Busuiocul şi-a încreţit părul cu fierul de frizat.

. . . . . .

Iar tinerii papagali poartă pantaloni verzi
cu buline, după moda oamenilor din Tabaristan.

Toate aceste exemple de manierism, extinzînd aria comparaţiilor de la natural la artificial, se menţin totuşi în cercuri izolate, aristocratice, deci, prin forţa împrejurărilor, mărginite. Marino reuşeşte să spargă această izolare prin crearea unui început de linie continuă, care în cele

din urmă va depăşi manierismul. Cu timpul, bogăţia de obiecte confecţionate, care să îmbogăţească volumul reprezentărilor, nu va mai fi un apanaj al ambianţelor aristocratice, ci va umple însuşi mediul vieţii moderne. În această privinţă, Marino reprezintă un început. Comparaţia trandafirului cu „purpura" sau mai ales cu „ceaşca de rubine", care individualizează atît de pregnant un motiv banalizat prin utilizarea sa generică, acuză o efectivă tendinţă de multiplicare a formelor de relaţie poetică.

În alte poeme, Marino reuşeşte uneori să creeze o muzicalitate cu totul modernă, rezultată parcă din însuşi conţinutul lucrurilor. La aceasta contribuie asocieri de semnificaţii ciudate, neobişnuite, cum ar fi între *soare* şi *moarte,* precum şi o rafinată degradare a culorilor în nuanţe evanescente, care închipuie melancolica stingere treptată a vieţii. Deşi nici aci poetul nu foloseşte percepţii noi, le asociază, totuşi, pe cele date dinainte în tonalităţi atît de subtile, cîteodată de ordin sinestezic, încît artificiul se îmbină aproape firesc cu simţirea efectivă. Vom reproduce exemplul la care ne-am raportat :

Palidul meu soare,
la dulcile tale palori
îşi pierd roşiaticele lor culori, zorii.

Palida mea moarte,
la dulcile şi palidele tale viori
purpura dragostei
îşi pierde, învinsă, bujorii.
O, fie pe placul soartei
să pălesc dulce, o dată cu tine, şi eu.
Palid amor al meu. [1]

Lucrurile cele mai opuse, *soarele, moartea, iubirea* toate se unifică sub semnul stingerii, al ofilirii treptate, şi se învăluiesc într-o tonalitate *palidă,* devenită obsesivă, aşa cum va fi *negrul* într-un *Capriciu în negru* al lui Góngora. Prin această sugestie invadantă a unei culori sau a unei nuanţe, care transcrie vag o stare dispoziţională, poetul anticipează simbolismul modern.

La Marino se succed detaşate între ele elementele unei serii de imagini şi de motive, în aşa fel încît să creeze su-

[1] Traducere de Ion Frunzetti.

gestia pluralității nesfîrșite. Asemenea imagini sînt intenționate să impresioneze, între altele, și prin *număr,* ale cărui unități separate trebuie să apară cît mai vizibile. La Góngora, dimpotrivă, se desfășoară o amplă curgere unitară, care cuprinde într-însa contopite mai multe idei. Iată un exemplu :

În cupa de cristal, divină față,
Tu mi-ai întins veninul îndrăgirii,
Nectar ce-aprinde candela iubirii,
Și-al cărui leac n-a fost găsit vreodată. [1]

Din această curgere amplă se desprinde și o dispoziție mai complexă a ideilor decît la Marino. Poetul italian face să decurgă toată avalanșa sa de imagini în componente alăturate, pe un același plan, adică pe un ecran bidimensional (*purpură a grădinilor, al luncilor alai* etc.), asemenea unei *tapiserii,* cum fusese definită poezia în acel timp. La Góngora există, însă, o mișcare în adîncime, de la periferie spre focarul central. Mai întîi se vede evocat obiectul cel mai dinafară, *cupa de cristal,* adică învelișul exterior, apoi conținutul ei, *veninul îndrăgirii,* după aceea efectul acestui conținut asupra omului și, în sfîrșit, permanența iubirii într-însul. Treptele spre interior capătă succesiv tot mai multă intensitate.

De fapt, nici Góngora nu aplică intuiții noi, ci le folosește tot pe cele reduse, existente pînă atunci. Noile relații dintre ele nu mai cuprind, însă, ca la Marino, doar statice apropieri neobișnuite (*palidul meu soare... palida mea moarte),* ci și dinamice acțiuni sau operații neobișnuite ale uneia asupra alteia. Intuiții cunoscute și folosite pe plan poetic pînă atunci sînt și *nectar* și *candelă.* Însă nectarul care *aprinde* candela exprimă o relație activă nemaiîntîlnită. Ea constituie una din acele acțiuni sau operații ale unui termen asupra altuia, prin care poetul înaintează, într-o curgere legată și continuă, dinafară înlăuntru, de la cupa de cristal pînă la durerea iremediabilă a iubirii.

Primul, însă, dintre celebrii poeți manieriști este englezul John Lyly. Încă în lucrarea sa dramatică în 1584, *Alexandru și Campaspe* găsim bogate elemente lirice, unde se profilează noua orientare cu toate trăsăturile sale caracteristice, la care se adaugă și o pronunțată notă per-

[1] Traducere de Antonian Nour.

sonală. Marino şi Góngora sînt, îndeobşte, poeţi gravi şi solemni. Lyly — aşa cum am văzut şi în cazul mai vechi al lui Manuceri — introduce, în cadrul manierismului, galanteria, spiritul, poanta, ceea ce îl apropie de factura franceză a preţiozismului. În cadrul unui anacronism umoristic, care va fi adesea practicat în veacul următor, frumoasa Campaspe este închipuită jucînd cărţi cu zeul Amor. Zeul pierde continuu, şi atunci joacă pe „mărgeanul buzei sale", pe „trandafirul ce-i creşte-n obraz" pe „cleştarul frunţii sale". Deposedat, pe rînd, de toate aceste podoabe manieriste, rezultate din confuzia intenţionată a imaginii metaforice cu termenul real, Amor mai riscă şi ultimul lucru ce i-a rămas :

Apoi îşi puse el şi ochii-n joc.
Ea-i cîştigă, şi-Amór rămase orb pe loc.
Dac-a făcut, Amór, asta cu tine,
Atuncea, vai, ce-o face ea din mine ?

Este, ca şi în cazul preţiozismului francez din veacul următor, forma cea mai coborîtă a manierismului, împinsă pe planul inferior al simplului amuzament.

Manieriştii sînt dotaţi cu o mare putere a invenţiei şi a combinaţiei. Această facultate nu va reuşi însă niciodată să se realizeze pe deplin fără un prealabil volum de intuiţii vii şi originale, asupra cărora să opereze spiritul poetului.

Aceasta se va întîmpla numai în ultima fază a manierismului, reprezentată de *conceptismul* lui Quevedo, unul din cei mai mari lirici europeni. Poetul spaniol (1580—1645) nu mai este un exponent artistic din jurul lui 1600, ca toţi aceia pe care i-am privit pînă acum ; el intră adînc în veacul al XVII-lea. Ca atare, Quevedo creează expresia cea mai evoluată şi mai vie a manierismului, în care dispar toate dificultăţile întîlnite la poeţii anteriori. Volutele subtil întortocheate ale gîndirii sale — de unde numele de *conceptism* al artei respective — se hrănesc, de astă dată, din activitatea unei facultăţi perceptive uriaşe, ceea ce lipsea înaintaşilor săi, care, de multe ori, proiectau combinaţiile lor în gol, nu în substanţa unui material însufleţit. Ei plecau adesea, ca în cazul lui Marino, de la o minusculă arie intuitivă, pe care se cristalizau din afară nenumărate straturi de comparaţii şi metafore. Negreşit că şi bogăţia lui Quevedo este *căutată,* însă nu exclusiv în propria imaginaţie inventivă, ci şi în resursele intrinsece

ale obiectului privit. De aceea, inventivitatea marelui poet spaniol nu mai asociază doar metafore și comparații, ci combină intuiții vii și directe, sub chipul unei pluralități reale, și nu aparente.

Ca să ne oprim tot la un motiv natural, ne putem da seama cîtă deosebire există între „trandafirul" lui Giambattista Marino, și „rîul" lui Quevedo, din care reproducem următoarele :

Sucit și inegal, sonor și blînd,
te zbengui tainic, printre flori, prin humă
. . . . . .
Comoara ta-n cristale se consumă,
arcuș fluid, ba sprinten, ba plăpînd. [1]

Se recunoaște de la început că marea abundență a acestor versuri se află alcătuită din altă pastă decît „bogăția" manieriștilor care l-au precedat. La numai două metafore — *cristale* și *arcuș fluid* — se pot număra nu mai puțin de șapte intuiții directe *(sucit, inegal, sonor, blînd, tainic, sprinten, plăpînd).* Quevedo este, astfel, unul din primii lirici, la care se surprinde noua putere de *a vedea,* izvorîtă din uriașul mediu perceptiv ce-l înconjoară pe om după descoperirile Renașterii, mediu de unde alte genuri se împărtășiseră cu mult înainte.

Dar creatorul *conceptismului* execută salturi imense. Nesățioasa sa facultate perceptivă se concurează cu puterea sa combinatorie, ceea ce îl va face să devină, de asemenea, și unul din primii lirici solicitați de motivul *tehnic* — bineînțeles, al unei tehnici pe măsura timpului său. Și nici aici n-am putea spune că se manifestă ca un începător, ci ca unul din cei mai complecși și mai rafinați poeți contemporani. În poema intitulată *Pendulul,* inventivitatea sa poetică aproape că o întrece pe cea tehnică și mecanică a obiectului privit. Ne vom permite să dăm un fragment mai dezvoltat din această poemă, unde el relevă acea subtilitate a gîndirii, care constituie una din antenele de investigație ale *conceptismului :*

Metal însuflețit, de-a roata lainic,
căruia gînd dibaci și îndrăzneț

[1] Traducere de Aurel Covaci.

i-a dat atît de tainic
părelnica viață-n mașinării de preț,
orînduind acordul, pas cu pas,
al limbii știutoare cu sunătorul glas,
în care, neștiut,
un tainic duh plimbat pe scurte linii
într-o orbită strîns și priceput,
ne-arată-n orice clipă cărările luminii ;
și, pisălog, într-una
ce fac în slava-naltă și soarele și luna,
și, între asfințit și aurore,
peregrinarea galbenelor ore. [1]

Surprindem aci o acordare comunicantă a tuturor planurilor în ilustrarea ideii de *noutate* — numai cu totul parțial realizată de către ceilalți manieriști. Ea se extinde de la motivul tehnic, surprinzător pentru acea vreme, și pînă la tot atît de surprinzătoarea versificație liberă, care, în acest sens, de grupare a versurilor doar după armonia ideilor, se va sedimenta în conștiințele poetice abia din veacul trecut. Indiciile unui imens avans al timpului se pot urmări în toată alcătuirea poemei. Nu numai că obiectul mecanic transmite o mare bogăție de intuiții directe, dar acestea se și asociază în reflecții din cele mai moderne, privind un fel de *animism tehnic (părelnica viață, limba știutoare, un tainic duh)* și, totodată, o vastă legătură funcțională a motivului cu întregul cosmos *(cărările luminii, slava-naltă, soarele, luna, asfințitul, aurora, galbenele ore)*.

Plecînd de la percepții complexe, vii, personale, în genul lui *metal însuflețit,* cu care începe *Pendulul,* Quevedo ajunge pînă la o profundă și originală poezie reflexivă, în care se desfășoară o gamă întreagă de poziții lăuntrice, de la grotescul amar pînă la perspectivele sublimului. Poetul deține, astfel, mai multe valențe, putînd fi încadrat și în capitolul următor, care privește poezia filozofică din veacul al XVII-lea. Reflecțiile sale, provenite dintr-o inițială acuitate intuitivă, dezvoltă adesea ecouri de-o nepătrunsă vastitate. Niciodată, bunăoară, *somnul,* motiv foarte frecvent în Renaștere, n-a atins această impenetrabilă dimensiune :

În tot ce-i viu și moare
viața zace-n văluri imense de uitare. [2]

[1], [2] Traduceri de Aurel Covaci.

Quevedo rămîne tot un manierist, un *elaborat*, însă această elaborare se aplică asupra unor determinări atît de pline şi de adînci, încît în poezia sa, forţa dinamică a sensului aproape că excedează bogăţia expresiei. Printr-însul, manierismul obţine o mare realizare, care, însă, îi şi depăşeşte cu mult limitele.

Acestui fenomen, ce se caracterizează prin amplificări, prin hiperbole, prin *potenţări cantitative* în toate sensurile, îi corespunde, de la o nevăzută distanţă, un fenomen poetic cu totul opus. Tot în veacul al XVII-lea se naşte în îndepărtata Japonie cea mai scurtă formă de poezie *hokku* sau *haiku*. O asemenea expresie lirică, de transcriere a cîte unui instantaneu sugestiv din natură, nu trebuie să cuprindă mai mult decît şaptesprezece silabe, distribuite în trei versuri, care să alcătuiască simetria 5—7—5. Noi vedem şi aici un indiciu al manierismului, prin caracterul de performanţă dimensională, obsedată de una din extreme. Maestru al genului *haiku* este unul din cei mai de seamă poeţi japonezi, Basho (1644—1694), pe care îl şi ilustrăm :

Pe balta moartă
Orăcăit de broască
ce se cufundă.

. . . . . .

Linişte vastă,
Pătrunde doar stîncile
Ţîrîit de greier.

Un contemporan mai tînăr al lui Basho, anume Kikaku (1661—1707), a cultivat de asemenea cu succes acest gen. Iată un exemplu şi dintr-însul :

Din prunu-nflorit
Dau această ramură
Cu-a'mele vise.

Dimensiunilor reduse ale poeziei le corespunde şi exiguitatea obiectului, orăcăitul de broască, ţîrîitul de greier, ramura înflorită. Ele sînt lucruri mici, dar care nu pot fi închipuite decît în medii mai vaste, al apei, al liniştii în mijlocul naturii, al livezii. În asemenea medii se presupune o infinitate de detalii similare, care se pot decupa individualizat, cu o viaţă proprie. Aceasta se recunoaşte şi după varietatea imensă de aspecte, totalizate din *haiku-*

urile care aparţin aceluiaşi poet. Este vorba, deci, de selectarea pe care o operează tot dispoziţia perceptivă a pluralităţii. Prin aceasta, *haiku*-ul aparţine deopotrivă artei moderne, care descoperă infinitatea lucrurilor. Mai precis, el se ataşază la faza incipientă a acestei arte, cînd noua descoperire se exprimă manierist, în funcţiune de criteriul *elaborat* al dimensiunii, mişcat, în cazul de faţă, de ambiţia miniaturală.

Faptul că nu am voit, în mod forţat, să scoatem o notă de paralelism „prin opoziţie", este dovedit de existenţa prealabilă a unei asemenea expresii poetice şi în Europa timpului, expresia care ţine şi ea tot de manierism. Descoperirea unui nou registru presupune şi descoperirea componentelor opuse ale gamei sale. Ca atare, artificiul amplificării atrage după sine artificiul concentrării şi reducţiei. O dată ce obsesia neobişnuitului dimensional *există*, ea poate fi aplicată şi în mare şi în mic. Maeştrii cei mai de seamă ai *haiku*-ului trăiesc în a doua jumătate din veacul al XVII-lea. Or, chiar din prima jumătate a acestui secol, Europa dă exemplul uneia dintre cele mai scurte poezii, înregistrate de istoria literaturilor. Este vorba de poema în latineşte a poetului englez Richard Crashaw (1613—1649), care evocă minunea de la nunta din Caana, cu schimbarea apei în vin, şi care nu cuprinde decît un singur vers :

Pe Domnul cînd l-a văzut, nimfa sfioasă-a roşit.

Doar dimensiunea apare aci alta decît în aspectele consemnate mai înainte ale manierismului european, dar registrul este acelaşi. În primul rînd se recunoaşte pasiunea combinatorie, care, în cazul de faţă se află împinsă pînă în zona hibridului, prin asocierea climatului evanghelic cu cel mitologic. Apoi surprindem vălul metaforic al elocuţiunii, *apa* fiind *nimfă*. În sfîrşit, mai putem identifica şi intervenţia *poantei* — desigur, neindicată, în speţă, dar totuşi folosită — care se exprimă prin acea semnificativă „roşire". Toate trăsăturile manierismului se răsfrîng aci într-o oglindă minusculă.

Nu, însă, ipostaza reducţiei punctice este expresia cu adevărat esenţială a contribuţiei manieriste, care aduce prima tentativă susţinută de promovare a combinaţiei multiple şi a invenţiei bogate în spiritul liric modern.

Lirica gnoseologică

Ca şi lirica, o altă expresie a spiritului, care din cauza profilului său specific, a profitat mai tardiv de pe urma noului tablou al lumii, deschis o dată cu descoperirea plantei, a fost filozofia. Principalul exponent al gîndirii renascentiste, Giordano Bruno, trăieşte abia pe la sfîrşitul Renaşterii. Numai în veacul al XVII-lea vor apărea, în sfîrşit, cei mai mari gînditori ai popoarelor moderne, ca Galilei, Bacon, Descartes, Pascal, Spinoza, Leibniz. Este vorba, deci, de un mare secol filozofic, ale cărui coordonate vor trăi şi în dispoziţia generală a spiritelor, de unde lirica va prinde unul din cele mai bogate reflexe.

Ne întîmpină, însă, aci cu totul altceva decît ceea ce am consemnat în capitolul intitulat *Lirica filozofică* din cadrul popoarelor vechi. Expresia realităţii celei mai înalte se vedea concepută pe atunci în date mai mult sau mai puţin simple. Ea se constituia ca obiect al filozofiei, deci şi al liricii filozofice, aşa cum am putut surprinde, printre altele, în *Imnul Creaţiei* din *Rig-Veda,* unde motivul este de natură ontologică. În noul tablou al lumii, descoperit de perspectivele Renaşterii, realitatea apare, însă, atît de complexă, de multiplă, de nepătrunsă în infinitatea ei, încît ea nu mai poate fi stăpînită dintr-o dată de mintea omenească. În consecinţă, acestei realităţi în sine i se substituie problema cunoaşterii ei, a metodelor şi a căilor de urmat pentru a-i cuprinde sensul, preocupare care ocupă sectorul dominant al operaţiilor filozofice. Îndeobşte, datele delimitate ale unei experienţe restrînse alcătuiesc un material ideal, uşor manevrabil, în vederea construcţiilor ontologice. Cînd, însă, experienţa revelează dimensiuni noi, multiple, necunoscute, omul se vede mai puţin încurajat pentru întreprinderea unei asemenea operaţii. În acest caz, el rămîne să reflecteze la căile atît de dificile ale cunoaşterii, situînd în centrul preocupărilor sale interesul epistemologic.

Şi chiar cînd depăşeşte asemenea preocupări, modernul se mulţumeşte adesea, pe baza lor, cu vederi ontologice *parţiale*. Dimpotrivă, în vechime, filozofia urmărea exclusiv interpretarea realităţii în totalitatea ei, subsumînd-o unei formule unice şi unitare. Din veacul al XVII-lea, însă, pe de o parte Descartes, pe calea raţiunii, pe de altă parte, empiriştii englezi, pe cale senzorială, recurg şi la experimente cu arie delimitată, aşa cum procedează ştiinţele exacte. Noul tablou, atît de vast, al realităţii desfiinţează uneori veleitatea unei cuprinderi integrale a ei pe plan filozofic. Ea rămîne să fie privită şi sub unghiul fenomenelor parţiale, ceea ce, printre altele, l-a făcut pe un istoric al filozofiei să vorbească de *fenomenismul*[1] lui Descartes.

Am recurs la toate aceste date nu pentru interesul lor în sine, ci pentru a le urmări echivalenţele în noua lirică a gîndirii, care va cuprinde, în acelaşi sens, o altă factură decît vechea poezie filozofică. Spre deosebire de aceasta, ea va fi însufleţită de drama cunoaşterii sau, pe plan ontologic, îşi va arăta predilecţia pentru diferite fenomene izolate, raportate la lumea lăuntrică. Reflecţiile lirice se vor remarca adesea prin subtile ciudăţenii, prin inversări sau amendări de conexiuni cunoscute,contribuind, astfel, la stimularea sugestiei de infinitate şi pe planul ideilor.

Pe Giordano Bruno — spre deosebire de Parmenide, care se oprise la sediul Raţiunii — l-am văzut că urcă spre infinit. Totuşi, el nu apare numai în această postură victorioasă. Drama cunoaşterii, dificila problematică epistemologică a omului modern încearcă şi înfrîngeri, şi sensuri cu totul speciale, neprevăzute de vechea gîndire. Aşa este vestitul sonet în care el adaptează anticul mit al lui Acteon la aventura cugetării sale, care se adînceşte pe căi fără de capăt. Gîndurile lui Bruno, avîntate spre infinit, îşi schimbă traiectoria, se îndreaptă asupra lui însuşi, şi îl devorează, ca şi cîinii vestitului vînător mitologic, care-şi ucid stăpînul preschimbat în cerb :

La fel şi eu cu gîndurile mele :
Le-nalţ spre pradă nobilă şi rară,
Dar se întorc, şi mor muşcat de ele.[2]

---

[1] Francesco Olgiati *Cartesio,* Milano, Sacro Cuore, 1932.
[2] Traducere de C. D. Zeletin.

Aceste versuri pot fi mai deslușit pătrunse dacă le raportăm chiar la unele din textele sale filozofice, unde el folosește de asemenea imagini cinegetice, vorbind, bunăoară, de „cîinii (de vînătoare n.n.) ai demonstrațiilor și silogismelor" [1]. Rostul raționamentelor este așadar acela de-a fi stîrnite pentru a prinde vînatul cunoașterii. În cazul de față, însă, iată că ele se întorc împotrivă-i, și-l nimicesc. Ideea omului devorat de gînd va fi, peste cîțiva ani, exploatată pe plan dramatic de către Shakespeare în *Hamlet*. Dar silogismele nu vor ucide decît sectorul practic, activ, din ființa eroului shakespearian. Bruno, însă, se vede în întregime desființat de propriul lui gînd, ceea ce presupune o altă idee. Pentru Shakespeare, excesul de analiză anihilează numai *acțiunea*: pentru Bruno, el anihilează însuși *obiectul* asupra căruia se aplică, *mușcîndu-l*, adică dislocîndu-l în particule disociate. Deși adoptă o atitudine retractilă, filozoful italian nu numai că semnalează, dar chiar și încearcă asupra lui însuși unele coordonate inedite cu care se va manifesta spiritul modern.

Bruno trăiește încă în veacul al XVI-lea. Lirica gîndirii va cunoaște, însă, o adevărată înflorire, dezvoltată sub cele mai variate aspecte, abia în secolul următor. Ea își va marca acum și diferența specifică, în sensul unei accentuări a facturii moderne de cugetare. Această schimbare se poate surprinde în trecerea de la lirica lui Bruno la lirica altui filozof, cu două decenii mai tînăr decît el, a lui Tommaso Campanella (1568—1639).

Încă de mult, Francesco de Sanctis observase că, pe cînd primul se mai menține în „generalități metafizice", al doilea dintre ei cuprinde „aspectele cele mai variate" ale realității [2]. Este adevărat că ideea favorită a „zborului" brunian, îndreptat către cucerirea infinitului, va apare în trăsături apropiate și la Campanella :

Cu-aripi înfipte-n țărînă îmi iau zborul,
cu sufletul voios în trista-mi carne,
și de povara grea vrea să mă darme,
în zbor tot eu rămîn triumfătorul.

---

[1] Giordano Bruno, *De gli eroici furori*, în Opere italiene II *(Dialoghi morali)*, Ed. Giovanni Gentile, Bari.

[2] Francesco de Sanctis, *Istoria literaturii italiene*, traducere, studiu introductiv și note de Nina Façon, E.L.U., 1963.

Totuşi, zborul lui Campanella nu se îndreaptă numai către infinitatea spaţiului şi, îndeobşte, către sensul oricărei depăşiri, ci şi către diversitatea intensivă a fenomenelor. Pluralitatea aspectelor se vede uneori multiplicată la el, printr-un fel de analitică relativistă ce le-o aplică. Bruno n-ar fi putut, bunăoară, să scrie următoarele versuri, orientate către veacul al XVII-lea şi către trăsăturile disociative ale gîndirii moderne :

Albul, care, decît negrul, mai frumos este, oricît,
În păr iată-l mai urît.
Dar şi-aici frumos apare de-i pe înţelept s-arate ;
La Socrate sînt frumoase trăsăturile ciudate,
Semn de rară hărăzire ; însă ele pe Aglaur
Urîţi-l-ar ; şi ochi cu galbenă culoare
Semn urît de boală este, însă galbenul în aur
E frumos, noblеţe-nseamnă, şi nu pată-ntinătoare.

Atributele se diversifică într-atîta după suportul care le poartă, încît ele prind mereu alte semnificaţii, nu numai de la categorie la categorie, ci şi de la individ la individ. Aceasta este calea prin care Campanella se integrează în optica multiplurală a spiritului modern. Dar versurile citate mai cuprind şi o altă intenţie, anume aceea de replică la manierism, atitudine care va mai fi întîlnită de noi în lirica gîndirii din veacul al XVII-lea. Am văzut că o nuanţă sau o culoare, palidul la Marino, negrul la Góngora devin simboluri senzoriale ale unui întreg climat interior. Campanella respinge această vedere, sugerînd că nu senzoriul, în speţă cel de *culoare*, poate determina un sens, ci că el însuşi îşi împrumută semnificaţia de la obiectul care-l poartă. Diversitatea lumii nu se mai arată acum *fictivă*, ci *efectivă*, lucrurile reale fiind mai multiple şi mai bogate decît aparenţele.

Într-un sens altfel dirijat decît la Campanella, englezul John Donne (1573—1631), unul din cei mai mari poeţi din veacul al XVII-lea, ilustrează şi el lirica gîndirii. Am văzut că, pentru Bruno, traiectoria interioară a gîndului, deşi intens trăită, rămîne totuşi o abatere nedorită, cu efect ucigător. Donne, dimpotrivă, o caută ca pe o cale a marilor descoperiri. Vastitatea lumii lăuntrice, întrevăzute de el, o echivalează pe aceea a noilor orizonturi

explorate de călătoriile oceanice. Poetul chiar situează nemijlocit în corelație cele două lumi :

Noi lumi navigatorii afle-n zare,
Un altul vază-n hărți lumi uimitoare,
Noi stăpîni-vom lumea, o lume-n fiecare. [1]

Această lume interioară, descoperită de Donne, apare ca un univers într-adevăr nou sub toate aspectele.

El se călăuzește după legi strict intrinsece coordonatelor sale lăuntrice, eliminînd orice convenție, orice etalon, orice relație stereotipă, provenită de la vreo injoncțiune general consimțită dinafară. În cartea lor de *Teoria Literaturii*, Wellek și Warren surprind la poetul englez pînă și o radicală inversare a raporturilor stabilite prin acele convenții, ceea ce uneori poate să acționeze cu efecte stranii. Ele mărturisesc, însă, în orice caz, caracterul neconcesiv al atitudinii prin care poetul își apără teritoriul lăuntric de orice ingerință a sensului comun, care poate aluneca spre clișeu. În cadrul intervertirilor sale de sensuri, autorii menționați observă că, în poeziile de dragoste, Donne folosește metafore luate din sfera catolică a extazului sacru și a devoțiunii, pe cînd, dimpotrivă, în lirica religioasă el aplică notele unei erotici violente [2]. Iată, bunăoară, cum se adresează el lui Dumnezeu :

Iubite, te-ndrăgesc, și m-aș da ție,
Dar cu vrăjmașul tău sînt cununat.
O, rupe-a ăstui legămînt tărie,
Mă ia, să zac la tine-ntemnițat,
Căci liber nu pot fi, și-n veci neprihănit
Decît de tine prins, de tine siluit.

În coordonatele lăuntrice ale lui Donne, registrele nu mai sînt rigide și impermeabile, ci mobile și fungibile, cu clape demontabile, care se pot deplasa de la unul la altul. Această combinație de mutații devine capabilă să deschidă perspective infinite și în zona interioară. Desigur că unele interschimburi de metafore ne apar hazardate ; altele, însă,

[1] Traducere de Maria Banuș.
[2] René Wellek și Austin Warren, *Teoria Literaturii*, traducere de *Rodica Tiniș*, studiu introductiv și note de *Sorin Alexandrescu*, E.P.L., 1967.

cum ar fi acea „lume-n fiecare", desemnînd translaţia către interior a însăşi noţiunii consacrate să totalizeze suma datelor dinafară, deschide orizonturi nebănuite spiritului modern.

Mobilitatea coordonatelor lăuntrice, ilustrată de poezia lui Donne, se valorifică mai pronunţat în aplicările sale analitice, de unde rezultă o dinamică progresivă a sentimentelor, cu tendinţă spre infinit. Aşa este celebra sa poemă intitulată *Creşterea iubirii*. Poetul încadrează o simţire fundamentală, aceea a dragostei, în planul naturii — al dezvoltării organice, mai cu seamă vegetale — variabilă după anotimpuri :

Ca şi florile pe-o creangă moare gingaşa iubire.
Dar din rădăcina-i vie iese-o nouă-nmugurire.

Dragostea nu piere, astfel, în anotimpul mort, ci, asemenea plantei, numai stagnează, urmînd ca fiecare primăvară să-i adauge, precum „apei mişcate", noi cercuri. Ultimele versuri cuprind o comparaţie şi mai ingenioasă pentru a sugera creşterea intermitentă, dar progresivă, către infinit, a iubirii :

Orice primăvară-adaugă dragostei nouă căldură ;
Cum în vremuri de războaie regele noi biruri pune,
Însă nu le-napoiază cînd se-ntoarce pacea-n ţară,
Iarna tot aşa nu scade ce-a sporit în primăvară.

Pe lîngă originalitatea ideii, ce relevă creşterea continuă a iubirii, apare tot atît de originală şi comparaţia, care ne pune iarăşi în faţa unei răsturnări de conexiuni, adică a felului cum ele se află organizate în conştiinţa noastră. Tocmai primăvara cu trezirea naturii şi cu desfătarea iubirii, evocă imaginea dureroasă a războiului şi a birului împovărător, pe cînd, dimpotrivă, iarna, cel mai neplăcut şi mai sărac anotimp, se asociază cu tihna păcii, care aduce belşug. În ciuda acestui caracter insolit, de contratimp metaforic, ideea rămîne de o logică atît de perfectă, încît devine aproape o demonstraţie pentru întreaga poezie a lui Donne, în sensul că ilimitata libertate interioară, pe care şi-o ia poetul în raportarea lucrurilor întreolaltă, nu poate prejudicia adevărul. Ea constituie chiar o cale de fecundare a uriaşei facultăţi combinatorii şi asociative, de care dă dovadă spiritul modern.

Adevărata infinitate a mișcărilor lăuntrice, cu consemnarea disociată a celor mai complexe reacțiuni, se poate, însă, surprinde ceva mai tîrziu la o mare poetă mexicană, Juana Inès de la Cruz (1651—1695). Ea dă o expresie încă neîntrecută pînă atunci *liricii introspective*, care cuprinde analiza pasiunilor, privite cu o atenție extremă, într-un întreg păienjeniș de asociații și de fine interferențe. Iată cum încep vestitele sale *Redondillas :*

Chinu-acesta al iubirii
Ce mă arde-atît de viu,
Știu că-l simt, însă nu știu
Care-i pricina simțirii.

Simt o gravă agonie,
Intru-apoi într-o visare,
Ce începe c-un dor mare
Spre-a sfîrși-n melancolie.

Pînă acum poeta își urmărește cu exactitate procesul interior, care dezvoltă o succesiune de stări, derivate una din alta : *agonia, visarea, dorința, melancolia,* urmată apoi și de altele, *înduioșarea, tristețea.* Această extinsă dimensiune uniliniară se află, însă, în curînd, complicată prin juxtapuneri contrapunctice în care Juana Inès își consemnează și inexplicabilele capricii ale propriei naturi. Cînd este aproape să atingă lucrul dorit, ea fuge înspăimîntată de el, deși continuă să-l dorească. În mijlocul bucuriei, cel mai neînsemnat și imperceptibil accident este în măsură să-i tulbure și să-i desființeze mulțumirea. Se simte jignită pe baza unei simple închipuiri subiective, și refuză să acorde o minimă favoare ființei pentru care și-ar da și viața. Poeta nu numai că intră în zona unei infinite complexități moderne, dar se află dotată și cu o tot atît de modernă facultate a detectării analitice. Stările contradictorii dintr-însa nu mai dau loc unei simple enunțări de *concetii,* ci unui proces de laborioasă discriminare a firelor antonimice :

Căci în oarba mea visare,
Odihnită-n amăgire,
Caut a mea dezmeticire,
Nedorind a ei aflare.

Juana Inès de la Cruz creează o lirică lucidă, așa cum se prezintă îndeobște aceea din veacul al XVII-lea, lirică

aplicată aci la investigația unei infinități de mișcări lăuntrice.

Pasionată de registrul interior, poeta va respinge solicitarea acelei pluralități de senzații dinafară, care invadează secolul său. Dar această respingere se va exprima tot pe calea unei nesfîrșite enumerații, care înseamnă, de fapt, parafrazarea aceleiași pluralități moderne pe planul negației. Elogiilor aduse unui portret pictat al său, alcătuit, cum spune ea, din *false silogisme de culori,* Juana Inès le dă o replică, unde caracterizează în felul următor acea operă de artă, care-i înfrumusețează înșelător trăsăturile :

O născocire vană e și rătăcită,
o floare e de vînt, prea delicată,
e un zălog deșert pentru ursită,

o străduință e, de duh neluminată,
e-un gînd caduc și, bine fiind privită,
cadavru e și praf și umbră-n gol purtată.

Pînă și planul inconsistenței, al *nimicului,* se vede evocat de poetă prin aceeași bogată ingeniozitate în combinația termenilor, cu care se exprima pe atunci și cea mai plină realitate. Expresii ca *silogisme de culori* sau *floare delicată de vînt* relevă, în accepția sa modernă, un atît de amplu spirit asociativ, încît el poate fecunda și terenurile cele mai sterpe. Dar versurile citate mai desemnează și altceva, analog trăsăturilor surprinse la Campanella, ca indiciu al poziției manifestată de lirica gîndirii din veacul al XVII-lea față de manierism. Poeta își consemnează procesele interioare, atrasă fiind, în primul rînd, de *adevărul* lor. Senzațiile dinafară, în special cele oferite de arta timpului (așa cum s-a putut identifica în „Grațiile" și „Amorașii" lui Marino) sînt condamnate ca potrivnice acestui adevăr. Și în lirică, deci, acea pluralitate infinită, deschisă lumii moderne, începe să-și reclame directa ancorare într-o realitate certă.

Din cele cîteva exemple folosite, poezia gîndirii din veacul al XVII-lea reiese mai limpede diferențiată față de vechea lirică filozofică. Aventurile neprevăzute ale cunoașterii și fixarea originală a reflecțiilor într-un cîmp bogat de fapte relevă acum instituirea acelui complex de sensibilitate ascuțită și spirit analitic, care, în arta mai nouă, va genera fenomenul *lucidității.*

Lirica macabrului și a nopții

Așa cum, în cadrul lirismului colectiv, am omis înfăptuirile legate de problema iubirii și a morții, care au acolo o mai redusă pondere reprezentativă, tot astfel am trecut cu vederea și în alte epoci unele expresii lirice nelipsite din istoriile literare, dar care, în evoluția genului, prezintă doar puțină însemnătate. În felul acesta, am scos din planul nostru analiza unui lirism clasic, așa cum, în momentul de față, ne vom dispensa și de privirea unui lirism iluminist. Clasicismul și iluminismul, care se dovedesc de o importanță covîrșitoare în alte genuri, aduc un aport minim în ordine lirică.

Este cazul să reamintim criteriile noastre în tratarea acestei întregi ultime părți. Acum, după părerea noastră, contribuția lirică — oricare ar fi ea — se polarizează în jurul ideii de multiplu și de infinit. Pe cînd manierismul s-a văzut atras de pluralitatea lumii îndeosebi sub aspectul solicitărilor aparente și a combinării lor neprevăzute, poezia filozofică din veacul al XVII-lea a urmărit această pluralitate sub unghiul ideilor și în substratul real al lucrurilor. Mai rămîne — ceea ce e fundamental pentru lirism — ca această pluralitate să se valorifice și printr-o extindere a *fanteziei libere*, detașată de planul observației, fie ea aparentă sau reală. Pentru manierism aceasta a însemnat numai o tentativă, cu rezultate incomplete din cauza insuficienței mijloacelor folosite. Ceea ce considerau manieriștii fantezie creatoare am surprins că se reducea la simpla *potențare cantitativă* a unor aspecte consumate dinainte de uzul poetic ; dezvoltarea *fanteziei infinite* va rămîne rezervată pentru o etapă mai tîrzie. Se ivește, astfel, un moment cînd, concomitent cu tendința de *explicare* a tuturor lucrurilor, omul simte și nevoia de cultivare a unei zone *secrete*, care să-i permită contactul cu aceste lucruri și pe alte baze decît cele consfințite de ofensiva atitudinii raționaliste.

La prima vedere ar părea că un asemenea postulat al zonei *secrete* echivalează cu o întoarcere la lumea începuturilor, unde am relevat influența pe care o deținea factorul necunoscut, pătruns parțial îndeosebi prin puterea obscură a instinctului, și stăpînit tot prin coordonate „ascunse" de către mag. Un foarte subtil filozof modern, Georg Simmel, operează, însă, o distincție acută. „În epocile primitive — spunea Simmel — secretul avea *valoare de uz*, și omul trăia printr-însul ; pentru viața lui nu se putea lipsi cîtuși de puțin de el ; era forma sa de a poseda lucrurile..." Raporturile se schimbă fundamental pentru vremurile mai noi. „Acum însă — adaugă Simmel — cînd efectiv știm atîtea lucruri, secretul are *valoare de raritate*".[1] Conștiința acestei valori de raritate începe să acționeze cu atît mai intens, începînd din veacul al XVIII-lea, cînd iluminismul înclină să extindă raza înțelegerii raționale asupra tuturor lucrurilor. Într-o asemenea atmosferă, cînd nu numai raporturile interumane, ci — ca în *Istoriile naturale* ale lui Buffon — pînă și natura începe a fi privită ca o specie raționalizată și socializată, secretul se retrage în zone mărginașe, am spune părăginite, zone de penumbră, prea umile pentru ca puterea înțelegerii, care invadează totul, să-și mai îndrepte apetitul și asupra lor. De aceea valoarea lui de „raritate" poate fi acum apreciată și prin unghiul terenului îngust, periferial și provizoriu, unde-și găsise azil. O atare exiguitate caută, însă, a fi compensată prin violența imaginativă și forța zguduitoare a simțirii, pe care coordonatele acelui teren se dovedesc capabile a le trezi.

Astfel, omul apelează la mediul efemer al nopții, unde momentan totul se află ascuns de întuneric, și la vestigiile părăsite — care mărturisesc dispariția unei spițe sau doar a unor indivizi izolați — ruinele și mormintele bîntuite de vietăți nocturne. Desigur că asemenea motive se cer privite numai în contextul epocii. În acest moment avansat, de filozofie a progresului, ruinele și mormintele vechi nu au nici pe departe acel rol de final ciclic, din străvechiul *Cîntec al harpistului*, scris într-o vreme de dezastru, cînd viziunea năruirii domina totul. În sfîrșit, sub raportul acțiunii puternice a poeziei populare, se selectează acum

[1] Georg Simmel, *Fragmente und Aufsätze*, München, Drei Masken Verlag, 1923, pp. 41 — urm.

tocmai ceea ce raționalismul epocii clasase sau azvîrlise peste bord, și anume balada cu elemente de superstiție terifiantă, în care se văd bine instalate fantomele și tot felul de vedenii.

Secretul, deci, care nu mai tronează în centrul vieții, ca în fazele începuturilor, ci se retrage în zona dezmoștenită, nefrecventată, de „raritate", a *macabrului*, generează cea mai importantă contribuție lirică din veacul al XVIII-lea. Ea nu se identifică, însă, numai cu preromantismul acestui secol, ci și cu unele sectoare din curentele următoare, neoclasicismul și romantismul. Caracterul mărginaș al acestei zone de motive am spus că se află compensat prin marea putere sugestivă pe care ea o stîrnește, și prin violența impresiilor pe care le deșteaptă, menite uneori să înfioare. O asemenea zonă va fi, deci, însuși punctul de plecare al pluralității infinite, pe care poezia modernă o va cultiva și în registrul fanteziei detașate, legate de libera asociație a datelor unui uriaș tezaur imaginativ.

Pentru moment, ne vom ocupa numai de incipienta coloratură *macabră*, prin care are loc deschiderea acestei fantezii. Ea constituie modul dominant de a concepe lirica în acest timp. Una din figurile reprezentative, pe care le-a dat veacul al XVIII-lea, sub aspectul teoriei și criticii literare, Samuel Johnson (1708—1784) afirmă că „plăcerea și groaza *(terror)* sînt într-adevăr izvoarele originare ale poeziei". Totuși, adaugă el, capacitatea plăcerii trebuie să se extindă numai atît cît să poată fi cuprinsă de imaginația omenească, iar *groaza poetică*, la rîndul ei, se cere a nu depăși în intensitate resursele tăriei omenești de a o combate" [1]. Această din urmă idee ne atrage stăruitor atenția. Mai întîi, zona *secretului*, ca și mediul natural al primei faze tribale — cînd omul se vede împresurat de coordonatele unei naturi necunoscute și ostile — este și ea generatoare a *groazei*. Aci, însă, intervin termenii diferențierii lui Simmel. Secretul nu mai are acum *valoare de uz*, deci nu mai răsfrînge pe planul orientării practice tot ce decurge dintr-însul, printre altele și groaza, care, în acea ipostază, putea să-l copleșească pe om. El deține acum o simplă *valoare de raritate*, făcînd să decurgă, în

[1] Samuel Johnson, *Lives of the english Poets*, vol. I, London Dent & New York, Dutton.

consecință, doar o groază estetică sau *poetică*, cum spune Johnson, pe care, acum reușim a o domina. Iar plăcerea poetică, invocată de același autor, se leagă, am spune, de *fiorul convertit în deliciu*[1] atunci cînd obiectul său se limitează la planul contemplației, care dezagregă virulența amenințării în vaporizări ale fanteziei. Așa se explică incipienta coloratură macabră a acestei facultăți în dezvoltarea ei amplă din poezia modernă, coloratură adecvată, totodată, și unei specifice stări dispoziționale, de melancolie sumbră, îndulcită de visare.

Liricii englezi, care în prima jumătate din veacul al XVIII-lea, au deschis o asemenea cale de penumbră — printre ei Edward Young, cîntărețul nopții, și Thomas Gray, cîntăreț al mormintelor — realizează numai un început, încă imperfect. Materia lor poetică, prea încărcată de elemente didactico-oratorice, n-am putea spune că se ridică pînă la un adevărat zbor al fanteziei. Piscurile vor fi atinse abia către sfîrșitul secolului sau chiar la începutul secolului următor, uneori în cadrul altor curente decît cel preromantic. Cel mai înalt grad de perfecțiune în asocierea motivului nocturn cu acela al ruinelor și al mormintelor abandonate, ni se pare a fi atins în următoarele versuri, datorite neoclasicului italian Ugo Foscolo (1778—1827):

Auzi cum scurmă-n spini, printre ruine,
Cățeaua părăsită și pribeagă,
Urlînd deasupra gropilor, flămîndă;
Din țeasta-n care se-ascundea de Lună,
O cucuvea se-nalță peste cîmpul
Funebru, plin de cruci împrăștiate,
Și, necurată, blestemă c-un țipăt
Lugubru raza stelelor pioase
Lucind peste uitate gropi.[2]

Deși scrise ceva mai tîrziu, aceste versuri rămîn tipice pentru întreaga poezie a macabrului din veacul al XVIII-lea. Poetul fixează într-un tablou halucinant domeniul cel mai părăsit, cel mai uitat de acel secol aflat în plină

[1] Ideea de „dulce fior" a lui Eminescu apare pentru prima dată tot în veacul al XVIII-lea la filozoful M. Mendelssohn *Uber das Ertrabene und Naive in den schönen Wissenschaften* în *Philosophische Schriften*, vol. II, 1785.

[2] Traducere de Teodor Boșca.

mișcare progresivă. Și totuși, acest gen, oprit asupra unei zone de pustiu și de întuneric, conține una din sursele semnificative ale marii fantezii moderne, cu coordonatele sale stîrnitoare de infinite sugestii.

Drept dovadă ne poate servi noul curs, pe care, încă înainte de 1800, îl ia această fantezie la un Novalis (1772—1801), unde asocierea dintre simbolul nopții și acela al morții își mărturisește punctul de plecare tot în lirica macabrului din veacul său. Poetul părăsește, însă, originara atitudine înfiorată a genului și realizează o configurație interioară cu totul opusă, unde, de astă dată, ademenirea euforică a pieirii nocturne aproape că rivalizează în intensitate cu aceea din vechiul *Dialog al Disperatului :*

Morții îi simt valul
Întineritor.
Mă schimb în eteric
Balsam plutitor.

Zilele în veghe
Le trăiesc cu dor,
Și-n sfîntă văpaie
Nopțile eu mor.

Ne-am oprit, însă, numai provizoriu la marele romantic german, pentru a ilustra neașteptata fecunditate pentru fantezie, rezultînd din originara cultivare a zonelor secrete, în cadrul celui mai raționalist secol. De aceea, ne întoarcem iarăși la poezia macabrului din vremea respectivă.

În această privință, contribuția cea mai importantă a veacului al XVIII-lea este dată de poezia populară. Latura terifiantă a eresurilor și superstițiilor tradiționale își află acum cea mai sugestivă expresie în *baladă,* îndeosebi în unele țări ca Germania și Anglia. Ne solicită aci două modele ale genului. Una din ele este vestita *Lenore* de Gottfried Bürger (1747—1794). Agonia fetei ce-și așteaptă zadarnic iubitul, mort pe cîmpul de luptă, se desfășoară într-un lung coșmar, constelat cu toate indiciile macabrului, de la fantoma logodnicului care o duce pe cal în noapte, pînă la capătul călătoriei, înfățișînd cimitirul, unde vor repauza cei doi îndrăgostiți. La locul destinației are loc următoarea fioroasă metamorfoză :

Hu !... Cavalerul s-a oprit !
Minune blestemată !
Mantaua-i se destramă-n vînt
Bucată cu bucată :
O hîrcă goală-n loc de cap
Rînjește fioroasă,
Și trupul în schelet schimbat
Pe umăr poartă coasă.

Întreaga baladă se încheie cu un tablou deopotrivă de macabru, menit să impresioneze intens :

Acum se strîng în cimitir
Stafiile la lună,
Și-o horă deșucheată-ntind
Și cîntă împreună. [1]

În această extinsă poemă nu lipsește nimic din tot aparatul sugestiv macabru : noaptea, strigoii, dracii în dans, corbii, cioclii, groparii, cimitirul, scheletul, coasa morții, calul-fantomă care varsă foc pe nări și dispare.

Cu mult superioară *Lenorei,* baladă creatoare de atmosferă, dar grevată totuși de o prea flagrantă naivitate, este poema *Tom O'Shanter* a marelui poet englez Robert Burns (1759—1796). Aci fantasticul se asociază cu o altă trăsătură, cunoscută de noi mai-nainte, aceea a *umorului popular,* prin care poetul privește amuzat și dinafară fantasticul macabru, pe care îl evocă. De fapt, acest element macabru apare și mai bogat decît la Bürger. Poetul german utilizează toate motivele cunoscute în acest sens, unele devenite de mult stereotipe, astfel încît creația sa dezvoltă o atmosferă mai puțin personală. La Burns, pe lîngă aceste elemente, mai există și nesfîrșite expresii macabre ale unei fantezii proprii, complexe, care implică și o atitudine echivocă cu umorul.

Balada închipuie o noapte vijelioasă, cu tunete și fulgere, în care chefliul Tom O'Shanter ajunge la ruinele unei mănăstiri, unde se celebra sabatul vrăjitoarelor, prinse într-un dans vertiginos, în timp ce diavolul însuși, sub chip de lup, le cînta din fluier. Iată descrierea restului ambianței :

[1] Traducere de St. O. Iosif.

În juru-i morții din cosciuge
Ieșeau cu brațele întinse,
Ținînd cu toții, ca prin farmec,
În mînă lumînări aprinse.

La lumina lor se puteau vedea următoarele pe masa altarului mănăstirii :

Un cap de ucigaș, ciolane,
Alături un cuțit murdar
De sînge negru, niște funii
De pe la oameni spînzurați
Cu capetele atîrnate.
Și doi prunci morți nebotezați,
Topoare tot de sînge pline,
Și ochi de la femei nebune,
Și alte multe grozăvenii.

În toată această avalanșă de fantastic macabru, umorul lui Burns se insinuează discret, dar irezistibil, pe calea unei supralicitări parodistice, în care exagerarea intenționată este menită să provoace mai curînd rîsul decît groaza. Zîmbetul poetului se detașează uneori din latura senzațională a macabrului, unde are loc un fel de umflare a imaginației, într-o anonimă colaborare de superstiții naive :

Trecu prin vadul vechi în care
Un negustor s-a înecat,
Pe la copacu-n care-o babă
Acum un an s-a spînzurat.
La stînca unde vînătorii
Copilul mort l-au fost găsit,
La șipotul dintre mesteceni,
Unde un om a fost trăsnit. [1]

Pe o arie redusă surprindem cam prea multe puncte „blestemate", ca să nu bănuim că o parte dintr-însele sînt inventate de niște minți credule, amatoare de extraordinar, pe care umorul autorului le surprinde în notele lor caracteristice. Dar deși verva umoristică a lui Burns se arată de-o fantezie inepuizabilă, atmosfera macabră, asupra

[1] Traducere de Petre Grimm.

căreia ea se aplică, îşi păstrează, totuşi, intact farmecul, simţit puternic şi de poet, fără ca raţiunea sa să-i cedeze.

Pe un plan de mai fină filtrare, motivul fantasticului călărit nocturn, al lui Bürger, se reiterează la Goethe în balada *Regele Ielelor*. De astă dată nu mai este vorba de o cavalcadă fantomatică, ci de una reală, şi care nu mai prezintă doi logodnici, ci pe un tată şi un fiu. Faptul se leagă, însă, tot de o agonie — aceea a fiului — întunecată de viziuni macabre. Conţinutul se desenează aci mai dramatic, întruchipat în lupta disperată a tatălui de a-şi smulge copilul din mrejele morţii, care-l solicită cu perspective de semnificaţie macabră, însă, de o neîntrecută graţie. Glasul încîntător al regelui ielelor deşteaptă efecte obsesive în cel pe care vrea să-l piardă :

N-auzi, tată, şoapta-i ? Ce frumos îmi spune,
Şi-mi făgăduieşte-atîtea lucruri bune ?

. . . . . .

Nu vezi tu pe-acolo, tată, dragă tată,
Cum pe întuneric ielele s-arată ?

Dar nu numai ielele şi regele lor, ci şi cuvintele ademenitoare ale acestuia se desprind sub chipul stihial al unei şuşotinde suflări de vînt :

Tu, copile dulce, vrei să mergi cu mine ?
Fetele-mi acasă te-or griji prea bine.
Ele joacă mîndre hora lor de noapte
Şi te-adorm cu jocuri, cu cîntări şi şoapte. [1]

Aci intrăm, după cum se vede, într-un alt registru, de afinare şi sublimare a macabrului.

Pe acest nou plan nu mai întîlnim aspectele oribile şi fioroase, folosite la Bürger sau Burns, în vreme ce apropiata pierzanie se arată sub chipul vrajei atrăgătoare — a fascinaţiei — într-un fel atribuit anticelor sirene. Se identifică aci începutul unui fir de continuitate în balada germană de la copilul din *Wilhelm Tell* al lui Schiller, atras invincibil de adîncul apelor, şi pînă la frumoasa *Lorelei* din poemul lui Heine. O asemenea afinare de accente în chemările tulburi ale morţii am putut constata,

[1] Traducere de George Murnu.

sub raportul motivului pur şi exclusiv al *nopţii*, în trecerea sa de la Young la Novalis. Sinistra şi mohorîta zeiţă nocturnă a celui dintîi, care sălăşluieşte „pe un tron de abanos" şi întinde apăsător asupra lumii „un sceptru de plumb", devine la cel de-al doilea un principiu fascinant, o încîntătoare prefigurare a extincţiei.

În sfîrşit, un alt registru nocturn — mai mult pseudopopular şi, în fond, îmbibat de *sensibilitatea* exaltată a veacului XVIII — prezintă celebra mistificare a lui Macpherson, atribuită anticului bard Ossian. Elementele purtătoare de simboluri terifiante se văd eliminate de-aici, dar se substituie prin agenţi stîrnitori ai unei egale violenţe emotive. Noaptea se asociază acum cu natura sălbatică, închipuită de obicei prin masive de stînci la marginea unei mări zvîrcolite de dezlănţuirea stihiilor. În aceste locuri singuratice, sub un clarobscur frămîntat şi dramatic, se aude glasul, în durere sau în primejdie, al vreunei fiinţe apăsate de restrişte. Cuvintele nu i se deslușesc, rămînînd neînţelese, deopotrivă cu cumplitul destin misterios ce o ameninţă. Vocea sa acompaniază tumultul nocturn al elementelor şi se pierde adesea, absorbită de zvonul lor vîjîitor. Iată un exemplu :

Pe stînca scăldată de mare am auzit, singuratice, tînguirile fiicei mele. Necurmat şi puternic îi era strigătul, dar părintele ei nu-i putea veni în ajutor. Toată noaptea am stat la ţărm, am văzut-o la slaba lucoare a lunei, şi toată noaptea i-am auzit strigătul ; vuitor era vîntul, iar ploaia izbea năprasnic coastele muntelui. Glasul i s-a stins mai-nainte de ivirea zorilor. A murit ca vîntul serii printre ierburile stîncilor. Încărcată de vaiet a murit, şi l-a lăsat pe Armin singur.

Întunericul, clarobscurul incert, strigătul de alarmă în noapte, se constituiesc printre trăsăturile pe care un estetician englez al timpului, Edmund Burke, le subsumează sublime, în specia *teribilului* [1]. Este o expresie tipică a acelui secol, care începe să desprindă un nesfîrşit păienjeniş de sugestii din mediul nocturn.

Climatul macabrului va deschide un capitol din cele mai importante în poezia modernă. Am notat faptul că tocmai

[1] Edmund Burke, *A philosophical inqury into the origin of out ideas of the sublime and beautiful*, în *Burke's Works*, vol. I, London, 1756.

în epoca mai nouă,cînd cunoaşterea şi identificarea ştiinţifică a fenomenelor a găsit un cîmp imens de realizare, tocmai acum fantezia liberă, desprinsă cel mai mult de obiectul de unde pleacă, atinge şi ea treapta dezvoltării infinite. O asemenea treaptă o întrece nemăsurat pe aceea a fazei iniţiale, cînd *secretul* — generator al fantasticului — era omniprezent şi avea o *valoare de uz*. Acum, însă, el nu se mai află aservit unor obiective practice, limitate, ci atinge un moment cînd tendinţa de *emancipare* a tuturor facultăţilor şi funcţiunilor omeneşti, între care *raţiunea*, se va extinde implicit şi asupra *fanteziei*. De aceea, într-unul din aforismele sale, Novalis a putut să postuleze o disciplină a *fantasticei*, corelativă logicii. De fapt, această *fantastică* fusese inventată dinainte, tot în veacul al XVIII-lea, pe baza *micilor percepţiuni* leibniziene. Ea nu este alta decît noua ştiinţă a *Esteticii*, iniţiată de Al. Baumgarten. Estetica va deveni baza teoretică şi punctul de sprijin pentru o justificare a emancipării depline, pe care se luptă să şi-o cucerească şi fantezia, alături de celelalte funcţiuni ale psihei umane. Ca şi acestea din urmă, ea va urma unghiul imens de deschidere a epocii moderne. La un mediu de percepţii infinite, de idei infinite, de combinaţii infinite între diverse registre de viaţă, se adaugă astfel complementul unei fantezii infinite.

Coordonatele evadării

Retrospectiv putem pătrunde temeiul pentru care fantezia, în specia libertății ei depline, și-a selectat, ca puncte de lansare în infinitul ei spațiu închipuit, motive cvasiinexistente sau, în orice caz, cu un slab potențial de realitate. Vorbim, desigur, din unghiul criteriilor oficiale ale vremii, care erau încă cele ale clasicismului, și care respingeau atît motivul nopții cît și al macabrului. Însă tot în veacul al XVIII-lea, ideea micilor percepțiuni ale lui Leibniz, estetica sentimentului și, în sfîrșit, cultivarea folclorului de către Herder, vor înscrie poezia fantasticului — îndeosebi popular — pe o treaptă avansată. În acest fantastic intră ca elemente dominante tocmai motivul macabrului și al nopții.

Exclusivitatea, însă, a unor asemenea date ajunge, totuși, să dirijeze facultatea fantazării într-un sens prea unilateral. Ca orice funcțiune psihică a omului, fantezia cere și ea a fi nutrită și fecundată de realitate, chiar dacă în cele din urmă își va îndrepta cursul pe o cale proprie. Aci, însă, se impune o anumită distincție. Realitatea propriului mediu, frecventat îndelung, generează îndeosebi o dispoziție diferită fanteziei, și anume aceea îndreptată către observația realistă. O realitate străină, echivalentă cu o nouă experiență, poate ataca uneori mai viu centrii receptivi, în așa fel ca să stimuleze un adevărat elan al fanteziei. Gînd spunem străină, înțelegem ieșită din făgașul obișnuit al propriei vieți. Or, aceasta este însăși nostalgia primordială a romanticilor.

Configurația lor specifică se descoperă a fi ghidată de coordonatele *evadării*. Noțiunea de *evadare* este cu totul altceva decît aceea de *evaziune*, care poate, totuși, intra ca un simplu sector parțial în sfera celei dintîi. Sub raport temporal, bunăoară, romanticii, care se îndreaptă către un trecut deformat prin idealizare, se deosebesc fundamental

de romanticii, care se strămută cu gîndul într-un viitor al progresului. Totuşi, pe amîndoi îi uneşte aceeaşi unică determinantă a evadării din realitatea unui anumit timp, în speţă a prezentului, de care ambii se arată nemulţumiţi. Numai că primul, spre deosebire de al doilea, va ocupa doar sectorul evazionist din sfera care-i cuprinde pe amîndoi. Această mişcare de tranzlaţie temporală va aprinde, însă, şi la unul şi la călălalt flacăra fanteziei. Evadarea romantică nu-şi va lansa aventura numai pe dimensiunea timpului, ci şi a altor categorii. În oricare din cazuri, ea aduce o primenire a facultăţilor creatoare, asemenea cu mişcarea atmosferică, generatoare a vîntului, ce disemnează, în speţă, sporii fecundanţi ai fanteziei.

O atare tendinţă se anunţă puternic încă înainte de romantism, bunăoară la Goethe, a cărui operă ilustrează o gamă întreagă de *evadări*. În biografia poetului se consemnează, însă, mai întîi, nostalgia unei imperioase evadări de ordin spaţial, către sudul italian. Această trăsătură va intra într-una din caracteristicile sale şi de mai tîrziu, aşa cum apare în cunoscutele versuri din *Mignon :*

Ştii ţara unde lămîii înfloresc,
Prin negre frunze naramzele sclipesc ?
Acolo, acolo-aş vrea,
Iubitul meu, cu tine a pleca.

Goethe nu se mai opreşte aci la o zonă umbrită şi periferială, ci la una triumfală şi solară, însă aparţinătoare unei realităţi *străine,* în ordine spaţială, realitate pe care fantezia poetului o transfigurează într-un tablou din cele mai ademenitoare.

În felul acesta, din tendinţa evadării în spaţiu va avea loc cunoscutul „exotism" romantic, denumire inadecvată la obiect, fiindcă nu este vorba aci numai de ţări exotice. În ilustrările acestui registru poate intra — tot cu privire la Italia — şi *Veneţia* lui Eminescu. Aci nu se mai evocă flora acelei ţări, ca în *Mignon,* ci arta ei monumentală, *pe scări de marmură, prin vechi portaluri.* Modul de evocare este, însă, acelaşi. Plinătatea impresiilor apare atît de accentuată, încît individualizarea aspectelor ar reduce din această bogăţie, fărîmiţînd-o în fragmente. Şi atunci, atît Goethe, în cazul florei, cît şi Eminescu, în cazul monumentelor, folosesc numai pluralul generalităţii, apli-

cat la unele trăsături cu putere de a polariza în jurul lor o infinitate de date ale fanteziei.

Tendința evadării în ordinea spațială nu are numai un sens orizontal geografic, ci și unul vertical, în înălțime, identificîndu-se, în asemenea cazuri, și cu o aspirație de depășire pe plan moral. Așa este, bunăoară, *O cruce pe stîncă* a lui Lermontov, unde, mai întîi, poetul evocă obiectul năzuinței sale :

O cruce se află-n Caucaz, în strîmtori,
Doar vulturul stepei o știe din zbor.
Acolo, o cruce de lemn poți să vezi,
Cum stă podidită de ploi și zăpezi.

În sfîrșit, poetul dă expresie năzuinței sale propriu-zise către înălțimi :

O, cît aș dori să mă urc pîn' la ea,
Ce-aș plînge atunci, cît de mult m-aș ruga ;
Apoi lanțul vieții l-aș smulge curînd.
Și frate aș fi cu năvalnicul vînt. [1]

Totuși, aci aspirația verticală se asociază și cu una orizontală, legată de farmecul geografic al exotismului *(se află-n Caucaz...)*. Această din urmă trăsătură este cu totul eliminată, bunăoară, în *Odă la o privighetoare* a lui Keats, unde verticalitatea relevă dorința unei transformări totale a ființei în sens ascensional :

Departe, mai departe aș vrea să zbor cu tine
Nu-nsăniat ca Bachus, dus de-a lui feline,
Ci nevăzut pe aripi de Pegas, de poezie. [2]

Pentru a-și reliefa mai puternic idealul, Keats utilizează aici vestitul contrast romantic, alăturînd un simbol teluric *(Bachus, dus de-a lui feline)* de un simbol uranic *(...aripi de Pegas)*.

Pînă acum, în ilustrările folosite, faptul evadării în ordinea spațială se vedea invariabil potențat prin dimensiunea marii *depărtări*, atît în sens orizontal cît și vertical. Alte forme ale acestei evadări pot privi, însă, ca pe un

[1] Traducere de Nina Cassian.
[2] Traducere de George Murnu.

element cu totul neutru şi indiferent această dimensiune a distanţei. Este de ajuns ca spaţiul străin să prezinte doar o nouă matrice şi o nouă configuraţie, fie el materialmente chiar şi apropiat. Interesează aci numai evadarea dincolo de zidurile oraşului, în *natură*. Faptul ne obligă să înlăturăm un alt echivoc, pe care momentul discuţiei îl aduce. O asemenea natură, descoperită dincolo de zidurile oraşului, nu are nimic comun cu aceeaşi natură a citadinilor, pe care am descoperit-o în versurile anticilor, la Platon, Safo, Teocrit sau Virgiliu. Aci mediul natural deţine numai o funcţiune reconfortantă, de vindecare, pe cînd la romantici, el capătă o virtute de modificare integrală a omului, în sensul transfigurării sale. Natura nu mai este locul de destinaţie al unei vizitări curative, ci al unei evadări radicale din propria fiinţă, sustrasă coordonatelor ei obişnuite, şi transpusă în coordonatele morţii, ale infinitului şi, îndeobşte, ale unei integrări mai vaste.

Ne apare aci cu totul reprezentativă capodopera lui Goethe *Peste coame de munţi :*

Peste coame de munţi
E linişte-adîncă.
Prin ramuri asculţi
Cum stăruie încă
Un murmur blînd.
În codru glasul păsărilor piere.
Aşteaptă-n tăcere :
Dormi-vei şi tu în curînd. [1]

Dezlegat de zbuciumul vieţii, poetul pregustă, în repaosul vrăjit al naturii, însuşi repaosul ademenitor al morţii.

Natura, care-l scoate pe om din existenţa sa limitată, şi-l integrează în registrul *Infinitului,* poate fi urmărită în poema cu acelaşi nume a lui Leopardi :

Dar stînd aci şi preajma contemplînd-o,
creează, mintea-mi, dincolo de-această
îngrăditurâ, nesfîrşite spaţii,
şi supraomeneşti tăceri, şi-o pace
atît de-adîncă şi atît de vastă,
că-aproape inima se-nfricoşează.

[1] Traducere de Al. Philippide.

Şi ascultînd cum prin aceste tufe
foşneşte vîntul, eu pun faţă-n faţă
tăcerea nesfîrşită cu-acest freamăt.

Aci se desprinde, în chipul cel mai limpede, zborul infinit al fanteziei dincolo de obiectul propriu-zis al contemplaţiei, care este un colţ de natură (*creează mintea-mi... nesfîrşite spaţii* etc.). Mediul natural trezeşte, astfel, valurile unui întreg ocean de fantezie, care nu rămîne numai o proiectare în afară a poetului, ci şi un mediu de totală absorbţie a fiinţei sale. Omul piere, astfel, topit în pasta propriului său gînd :

Şi astfel, în nemărginirea-aceasta
Gîndirea mea se-neacă ; scufundarea
mi-i dulce-n astă nesfîrşită mare. [1]

Poetul nu rămîne, deci, în afară de aria fanteziei sale, care, plecînd de la contemplarea naturii, tinde să cuprindă infinitul. Recunoaştem acea „legătură între om şi Tot", pe care o urmăriseră încă mai înainte romanticii germani [2], şi care exprimă suprema formă de evadare a omului, efectuată în vastitatea cosmică.

Patosul romantic mai încearcă, însă, şi nostalgia de a evada pe firul timpului. Fuga de spaţiul cotidian îşi capătă aci expresia corespunzătoare în fuga de momentul prezent. În primul rînd, omul îndeobşte nemulţumit de acest prezent se doreşte într-un trecut personal, pe care-l reînvie sub chipul unei suite de *amintiri*. Niciodată pînă la lirica romantică, imaginea apusă a *copilăriei* n-a fost mai viu evocată. Ea se îmbracă uneori în fantezia unei experienţe semivisate. Orice indiciu retrospectiv este acum în măsură să declanşeze amintirea lirică a copilăriei, de la un simplu aspect natural neînsemnat pînă la o înlănţuire de reflecţii din cele mai grave. În primul caz ne solicită, printre alţii, romanticul englez Wordsworth cu poema sa *Fluturele*. Plecînd de la intuiţia acestei mici vietăţi, poetului i se luminează aura unui paradis pierdut şi zadarnic dorit, cu tot farmecul inocenţei sale :

---

[1] Traducere de Lascăr Sebastian.
[2] Ricarda Huch, *Deutsche Romantik*, Leipzig, Haessel, 1920, vol. II.

Nespus de fericiți copii
ce-n vînt și-n zburdălnicii
Cu surioara alergam
Și-n plasă fluturii prindeam. [1]

O altă vietate, aceea a *Cucului* din poema cu același nume, îi trezește instantaneu obsesia reiterată a copilăriei fericite :

Pe cînd eram copil umblam
Adesea pe furiș ;
Să te zăresc, mereu speram
Pe cer ori prin frunziș. [2]

Dar de la aceste simple evocări naive, tendința de evadare în propria copilărie poate atinge registrele cele mai dramatice.

Aci ne întoarcem iar la Leopardi, și chiar la piesa sa lirică fundamentală, intitulată *Amintirile*. De astă dată nu se mai evocă fericirea prezentului *de atunci*, al copilăriei, ca în cazul lui Wordsworth, ci speranțele înșelătoare de fericire, pe care le nutrea copilul fără experiență, nebănuind amarul vieții care-l va copleși mai tîrziu. Poetului îi e dor de această amăgire, de această copilărească neștiință, care-l hrănea cu iluzia unui tezaur de încîntări, pe care i le-ar rezerva viitorul :

Ce dulci visări, ce gînduri uriașe
îmi insuflau îndepărtata mare
și munții azurii pe care, în zare,
îi văd de-aici ! Odată și odată
gîndeam că-i voi străbate — vieții mele
închipuindu-i lumi necunoscute
și o necunoscută fericire ! [3]

Această speranță atît de fericită a copilăriei se conturează mai puternic, prin contrastul romantic cu adînca tristețe de mai tîrziu, după ce poetul a trăit experiența decepției. Alternarea neîndurată a acestor două registre, care are loc de-a lungul întregii poeme, se articulează în expresii de-o intensitate zdrobitoare. Seria de contraste face să se desprindă mai dureroasă amintirea apusei fericiri :

pe cînd, vorbindu-mi veșnic și oriunde
mi-era stăpînă dulcea amăgire. [4]

---

[1], [2] Traduceri de Eugen Speranția.
[3], [4] Traduceri de Lascăr Sebastian.

BIBLIOTECA ... GHEORGHE LAZĂR ... BUCUREȘTI

În vreme ce la Wordsworth există o efectivă nouă cufundare în climatul copilăriei, la Leopardi se relevă numai o tristă tentativă de evadare, împiedicată de vigilența lucidității, care-l ține captiv pe poet în prezentul său tragic.

Așa cum practică refugiul în trecutul personal, romanticul încearcă și nevoia unei evadări în trecutul speței, adică în istorie. În această privință, o ilustrare neîntrecută oferă *Scrisoarea III-a* a lui Eminescu. Același contrast romantic pe care l-am consemnat între trecutul și prezentul personal al lui Leopardi din *Amintirile* sale îl putem surprinde la Eminescu între trecutul și prezentul din istoria poporului nostru. Poema eminesciană apare, însă, cu mult mai complexă, creînd și un al doilea contrast înăuntrul numai al trecutului. Este vorba de prezumția de victorie a lui Baiazid, pusă față în față cu înfrîngerea sa iminentă în războiul de apărare dus de Mircea. În visul de mărire al sultanului, Eminescu subordonează, imaginii de timp, infinitul spațial cuprins de fantezia sa romantică.

Umbra lui cea uriașă orizontul îl cuprinde
Și sub dînsul universul într-o umbră se întinde.

Contrastul — oștile române în luptă — apare sub chipul unui al doilea infinit spațial, care, în creșterea sa dinamică, năruie stîlpii de iluzie ai celui dintîi :

Și gonind biruitoare tot veneau a țării steaguri,
Ca potop ce prăpădește, ca o mare tulburată.

Fantezia poetului evadează în această viziune de trecut titanic pentru a crea un contrast colosal cu micimea prezentului :

De-așa vremi se-nvredniciră cronicarii și rapsozii,
Veacul nostru ni-l umplură saltimbancii și irozii.

Evadarea în trecut a lui Eminescu nu este o *evaziune*, ci, dimpotrivă, o încurajatoare pătrundere către rădăcinile viguroase ale unui copac vremelnic vătămat de intemperii.

Mai există, în sfîrșit, un gen de refugiu pozitiv în trecut, nu însă istoric, în sensul actelor înregistrate de „cronicari și rapsozi", ci într-un trecut spiritual, am spune mitic și

filozofic. Aci ne apare, în toată semnificaţia sa, numele lui Hölderlin. Poetul evadează, de astă dată, nu în viaţa desfăşurată ca atare, a celor vechi, ci în zona de permanenţă a logosului şi a etosului lor. Într-o vreme cînd fantezia se retrage, pentru a-şi exercita drepturile depline pe fîşia îngustă şi mărginaşe a zonelor nocturne, Hölderlin urmăreşte să retranspună în centrul vieţii mitul solar al celor vechi. Este primul mare poet al *soarelui* din literaturile popoarelor moderne, pline îndeosebi de cîntăreţi lunari şi stelari. Dar, ca şi tristeţea lui Leopardi, care provine din neputinţa de a evada complet în *copilăria personală*, turburătoarea melancolie a lui Hölderlin rezultă din nereuşita evadării depline în *copilăria lumii*. Totul pulsează în accentele nostalgiei solare, aşa cum se desprinde din acest magnific *Apus de soare :*

O, unde eşti ? beat amurgeşte sufletul meu
De toată desfătarea ta ; căci o clipă-i numai de cînd
Am ascultat cum, plină de sunete de-aur,
Tînăra făptură de vrajă a soarelui
Îşi cînta cîntarea de seară pe lira cerului,
În jur coline şi codrii-i răspundeau în ecouri ;
Dar departe-i acum, în alte ţări dus,
La pioase popoare ce încă-l slăvesc.

Apusul soarelui nu decurge în spaţiu, ci în timp, într-un trecut milenar, către luminoasele culturi ale popoarelor antice, pentru care astrul diurn era încă marele principiu al vieţii.

În sfîrşit, tot pe linie temporală, mai există o evadare romantică şi către un viitor al progresului. În această privinţă se disting atît un Byron, un Shelley, un Hugo, cît şi poeţii din ţările aflate în centrul şi răsăritul Europei. Să privim, bunăoară, *Imn Frumuseţii Intelectuale a lui Shelley*. În finalul acestei poeme, care este şi partea ei cea mai consistentă, putem deosebi două trepte. Prima din ele exprimă puternica speranţă că *Frumuseţea Intelectuală*, virtutea care-l face pe om bun, drept, raţional şi armonios, va domni odată peste lume, alungînd nedreptatea, şi aducînd umanităţii fericirea şi progresul. Poetul se adresează acestei virtuţi cu următoarele cuvinte :

...nici o fericire
Nu s-a aprins în sufletu-mi flămînd
Fără-a avea nădejdea că-ntr-o zi
Tu omenirea o vei dezrobi,
Dîndu-i, o, Frumuseţe suverană,
Tot ce nu poate spune vorba-mi vană. [1]

A doua treaptă este aceea a evadării propriu-zise în viitorul dorit de poet. Acesta apare sub simbolul unei naturi transfigurate de anumite zile ale anului şi de anumite ore ale acelor zile, cînd tabloul întregii firi pare a atinge supremul grad de purificare :

E ziua mai solemnă şi mai clară
Cînd a trecut amiaza. Armonioasă
E toamna. Bolta pare mătăsoasă,
Cu-o strălucire neştiută-n vară,
Şi nefiresc de limpede, uşoară ! [2]

Simbolul unei astfel de naturi şi a unor astfel de momente vrea să sugereze caracterul armonios, fericitor, al relaţiilor dintre oameni, cînd va trona asupra lumii principiul *Frumuseţii Intelectuale.*

Pe cînd Shelley caută numai să atingă şi să sugereze simbolic zona de lumină a viitorului, în care fantezia sa evadează, geniul discursiv al lui Hugo evocă mai răspicat această zonă, aşa cum se desprinde, printre altele, din poema *Lux :*

O, chip sublim al vremii viitoare,
Popoarele se-nalţă către soare,
Pustiul mohorît e azi înfrînt ;
Nisipuri ieri ; acuma iarbă deasă,
Natura-ntreagă este o mireasă
Şi-un mire orice om pe-acest pămînt.

Hugo este un pictor cu o viziune largă, de frescă, specializat în manevrarea spaţiilor şi a maselor vaste (*popoarele, pustiul, natura-ntreagă*). Totuşi, în aceeaşi poemă, poetul ştie să urmărească cu fineţe şi aspectele miniaturale ale

[1], [2] Traducere de Petre Solomon.

naturii, atunci cînd ele pot servi metaforic ca simboluri la semnificații mari :

Zburînd pe sumbra noastră înfrunzire,
Bondar trezit de zorii de lumină,
Progresul, ca o tainică albină,
Preface încet durerea în fericire.[1]

Poetul vede mai întîi *progresul* printr-o metaforă, aceea a *bondarului* și apoi printr-o comparație, aceea a *albinei.* Nu este însă vorba aici de o inconsecvență, ci de urmarea exactă a unui proces de gîndire în imagini. Zborul bondarului este prima *conștiință* a progresului, care precedă în mod firesc *realizarea* progresului, întruchipată în munca „tainicei albine", al cărei minuscul laborator lăuntric preface trudnic durerea trecutului în mierea fericirii viitoare. Poetul trăiește, însă, cu anticipație această fericire printr-o evadare integrală în timpurile ce vor veni, trăsătură care-l apropie de vechii profeți în ipostaza lor de anunțare hiperbolică a salvării :

Petreceri în orașe, petreceri pe cîmpii!
Răi fără iad de-a pururi...[2]

O mare efervescență conjugată cu o tot atît de mare certitudine conferă fanteziei lui Hugo, în același timp și elanul și osatura rezistentă pentru a spinteca drumul către un viitor, în care el reușește deplin să evadeze.

Pe lîngă evadarea spațială și cea temporală, urmărite pînă acum, mai există și o evadare romantică *modală.* Este vorba de trecerea dintr-un registru de viață — cel propriu — în alt registru. Printre altele, marele poet romantic, conștient de caracterul excepțional al genialității sale, care-l condamnă la însingurare, dorește adesea să evadeze din această tristă superioritate, și să se cufunde în coordonatele anonime care stăpînesc viața și moartea celorlalți oameni. Această dorință de evadare dintr-un registru într-altul apare, bunăoară, în cunoscutele cuvinte ale lui *Moise* din poema cu același nume de Vigny :

---

[1], [2] Traducere de T. Măinescu.

Ci spulberă-mi cenuşa în lutul uniform
Şi lasă-mă de somnul pămîntului s-adorm. [1]

Aci ni se dă numai cazul unei tendinţe, al unei simple nostalgii după propria eliberare din captivitatea superiorităţii. În *Demonul* lui Lermontov sau în *Luceafărul* eminescian se relevă, însă, şi o schiţă a evadării efective într-un registru inferior. Primul îşi consideră chiar superioritatea drept un *blestem,* de care nu poate fi mîntuit decît prin iubire. Aci — de altfel, ca şi la Eminescu — faptul se conjugă cu o altă ordine de motive. Anume, iubirea, la romantici — ne raportăm, bineînţeles, numai la cazurile cele mai înalte şi mai reprezentative — este şi ea o formă a evadării ; i-am spune, mai curînd, o tentativă a evadării, nerealizată sau incomplet realizată. Îndeobşte, iubirea romantică este unul din tipurile iubirii nefericite. În *Demonul* şi în *Luceafărul* se prezintă pe rînd principalele raţiuni ale acestei nefericiri, adică moartea prematură a femeii iubite, şi trădarea ei. Dar, la romantici, iubirea nu este numai expresia unei evadări din circuitul conştiinţei de superioritate, ci şi din altceva, bunăoară din vîltorile frămîntate ale vieţii într-un liman de tihnă şi de repaos, ca în *Lacul* lui Lamartine. În oricare, însă, din cazurile ei reprezentative, iubirea romantică se arată nefericită, rămînînd în amintirea poetului doar ca o prea scurtă experienţă a evadării din cercul apăsător al propriului registru de viaţă.

Ar mai intra în această categorie romantică şi aventura cunoaşterii. Însă mai mult decît de lirismul propriu-zis, un asemenea gen de evadare se află ilustrat de o anumită dramaturgie lirico-filozofică. Ne referim, bineînţeles, la Faust, şi la toată posteritatea sa romantică, exprimată îndeosebi în formă dramatică sau numai dramatizată. Pretutindeni pot fi, însă, găsite şi accente pur lirice, care să evoce această formă a evadării. Fantezia lui Byron cuprinde, bunăoară, o intuiţie vie a infinitului uranic în *Cain* al său :

O, minunat
Şi necuprins eteric cîmp ! Şi voi,
Grămezi mereu sporite de lumini

[1] Traducere de Dimitrie Nanu.

Ce ne-ncetat tot cresc ! Ce sînteţi voi ?
Aceste-albastre-ntinderi de-aer nesfîrşit
Ce sînt, prin care voi ca frunzele plutiţi
Pe limpezile fluvii-n Paradis ?

Infinitul spaţial apare aci în autentica sa specie dinamică, cu imaginea astrelor luminoase ce se măresc neîncetat, o dată cu zborul tot mai apropiat de ele al lui Cain, în timp ce altele noi răsar mereu în cale şi sporesc la infinit. Fantezia poetului închipuie intuitiv o realitate gîndită, în care el evadează.

În sfîrşit, anumiţi romantici se văd îndemnaţi să practice un salt, adesea provocat prin mijloace artificiale, în regiunea viselor şi halucinaţiilor. În felul acesta fantezia creşte într-o delirantă arborescenţă. Metoda este folosită de Coleridge, dar şi de alţi romantici englezi. Iată, bunăoară, această imagine de coşmar, datorită lui Thomas de Quincey :

Marea apăru pavată cu nenumărate feţe omeneşti, întoarse către ceruri : feţe implorînde, îndurerate, disperate ; feţe care răsăreau pe deasupra apei cu miile cu miriadele, cu generaţiile.[1] Această tendinţă de explorare a subteranelor conştiinţei va avea unele consecinţe din cele mai fecunde pentru poezia şi arta de mai tîrziu.

Fenomenul poetic al evadărilor, cu nenumăratele sale mutaţiuni şi întoarceri, într-o nesfîrşită încrucişare de mişcări, va stîrni cel mai amplu avînt liric. Un adevărat val de poezie inundă toată matricea romantismului. Este una din cele mai ample manifestări ale lirismului, din cîte cunoaşte literatura universală.

---

[1] Thomas de Quincey, *Confessions of an english opium-eater*, London & Glascow, Collins'Clear-Tyne Press.

Structurile contopirii

În mod paradoxal calea de *evadare* a poetului romantic reprezintă o marcată tendință centrifugă, de ieșire din sine — din sine cel de *aici* și *acum* — surprinsă tocmai la unul din cele mai *subiective* curente pe care le-a dat la iveală desfășurarea milenară a genului liric. Faptul, însă, se explică chiar prin virtutea acestei subiectivități. În fond, romantismul realizează (sau caută să realizeze) conștient sau inconștient, mitul *androginului* platonic. În coordonatele incipiente ale vieții moderne, omul se simte apăsat de conștiința unei tragice alienări ; condițiile existenței îl silesc să ocupe numai o frîntură din el însuși, ceea ce provoacă o insurecție a propriei individualități, care se vrea trăită integral. Și atunci omul peregrinează să-și afle restul pierdut al ființei sale în spațiu, în amintire, în istorie, în vis. Mișcarea centrifugă servește, în acest caz, tocmai celor mai legitime revendicări *subiective* ale poetului romantic.

Am spus că această mișcare stîrnește un vast vînt înviorător, sub care ajung la înflorire cei mai fecunzi germeni lirici. Pe de altă parte, însă, ea provoacă și o risipă de resurse, o pierdere în drum a atîtor trăsături potențiale, ce se împrăștie mai înainte de a se realiza și a fi supuse unui principiu de convergență, care să le asigure conservarea artistică. De aceea, în locul nenumăratelor tranzlații romantice de registre începe să se caute iarăși un focar, un punct central, care să polarizeze în jurul său toate elementele poetice, puse în funcțiune pentru realizarea unei opere date. Opusă romantismului, se inițiază acum o mișcare centripetă către acel focar. Nu se mai urmărește, în cazul de față, o radiantă dizlocare de elemente, ci, dimpotrivă, o *contopire* a lor. Faptul nu implică o abatere de la optica pluralității moderne, deoarece, pentru a fi contopite, diferitele aspecte și relații ce-l solicită pe poet, presupun un stadiu prealabil de acumulare a lor.

Este adevărat că, paralel cu coordonatele evadării, se schiţează şi unele structuri ale contopirii chiar în cadrul romantismului, mai cu seamă german, aşa cum s-a surprins, bunăoară, în ideea „legăturii dintre om şi Tot". Aci, însă, ideea planează într-o vastitate prea vagă, fără să atingă caracterul concret pe care şi-l va cuceri mai tîrziu.

Eficienţa noii vederi poate fi apreciată nu în contopirea directă a aspectelor lumii, ceea ce va lua expresia unor postulate în mare parte abstracte şi fără rădăcini, ci în contopirea mijloacelor sau vehiculelor de înregistrare a acelor aspecte. Se ajunge, astfel, la o asimilare între ele a senzaţiilor provenite de la simţuri diferite şi, de aici, la o reducţiune unitară a opticelor prin care diferitele arte înregistrează realitatea. Există, în această privinţă, două trepte. Cea mai coborîtă dintre ele nu ajunge la o *asimilare* efectivă, ci doar la o simplă *analogie* între unghiul de vedere al poeziei şi acela al plasticii. Aşa este curentul *parnasian* din Franţa sau cel *prerafaelit* din Anglia. Primul dintr-însele îşi extrage intuiţiile din natura îndeosebi animală — care este mai *plastică* decît cea vegetală — precum şi din reliefurile atît de puternice pe care le sugerează mitologia şi istoria antică. Al doilea curent, care numără şi pictori, îşi alege alt model vizual, şi anume arta primitivilor italieni. Din aceste două ordine de motive se desprinde şi caracterul deosebit al celor două curente. Punînd ambele un accent pronunţat pe meşteşug şi pe laboriozitatea finisajului, parnasianismul se menţine exclusiv în zona intuiţiilor plastice, pe cînd prerafaelitismul face să se proiecteze dintr-însele şi o aură de visare, adesea simbolică.

Cel mai important din ele rămîne curentul parnasian. Promotorul său, Theophile Gautier, care este şi iniţiatorul formulei *artă pentru artă,* afirma odată că, pentru el, totul are consistenţa aurului, a marmurei şi a purpurei, se află, adică, alcătuit din strălucire, din masivitate şi din culoare. Faptul relevă totodată şi optica artistului plastic, pentru care structura şi componenţa materiei lucrurilor prezintă o însemnătate deosebită pentru modalitatea redării lor figurative. Însuşi numele programatic al volumului său de versuri, *Emailuri şi camei,* arată preferinţa sa de a practica o lucrătură fină într-o asemenea materie strălucitoare, solidă şi colorată.

Pe planuri, suprafețe și mișcări cu mult mai vaste decît Th. Gautier lucrează Leconte de Lisle, poetul care îndeobște se oprește la intuițiile plastice ale lumii animale, precum și ale mitologiei și istoriei antice. Îndeosebi, primul sector este cel în care el excelează, sector ocupat, în mare parte, de fauna exotică. Aci, mai mult decît liricul răpit de reprezentări asociative, Leconte de Lisle rămîne, asemenea pictorului, încordat asupra obiectului, pentru a găsi un echivalent plastic exact detaliilor și mișcărilor sale, așa cum ne arată, bunăoară, prin acest mic fragment din poema *Jaguarul :*

Un jaguar, pe ramuri întins ca o reptilă,
Cu ochiul mic, cu nara plecată spre pămînt,
Adulmecă în aer mireasma lui subtilă,
Miros de carne vie împrăștiat în vînt.

Cu șale tari de-o creangă puternic rezemate,
În așteptarea prăzii ascute dinți și gheare,
Își netezește barba cu limba lui roșcată,
Sfîșie cu turbare și mușcă scoarța tare. [1]

Cu aceeași acuitate, poetul reproduce groaza paralizantă a boului cînd zărește jaguarul ce-l va ataca imediat :

Trei pași, și mîna spaimei îl țintuiește-n loc,
Cînd vede că din trunchiul pe care îl atinge
Se-nfig adînc în carnea ce arde ca de foc
Doi ochi cu dungi de aur, de-agată și de sînge. [2]

Natural că boul nu putea avea o viziune atît de rafinată, încît să perceapă ochii jaguarului, așa cum îi zugrăvește poetul. Leconte de Lisle, însă, neîntrecut „pictor", transpune acum *aurul, marmura* și *purpura* lui Th. Gautier în registrul groazei care dilată indiciile ce o provoacă (desprinse din fizionomia și expresia unor ochi de fiară). Aurul rănește, în cazul de față, cu sclipiri fioroase, marmura — în speță negrul agatei — prevestește o opacitate neîndurată, iar purpura, devenită culoarea iritantă a sîngelui, relevă un apetit sălbatic de sfîșiere și ucidere. Nici nu se

[1], [2] Traduceri de Nicolae Țimiraș.

putea o mai intensă reprezentare a groazei, sugerată, în același timp, și direct și metaforic, prin senzații ale somptuozității.

Ne mai rămîne să ilustrăm, în cadrul *Parnasului*, și motivul istoriei antice. Ne vom opri aci la ultimul dintre parnasieni, José-Marie de Hérédia (1842—1905) și anume la vestitul său sonet *Antoniu și Cleopatra*. Am ales acest sonet îndeosebi pentru a urmări, în cadrul parnasianismului, o variantă interesantă a motivului de mai sus, adică a ochilor invocați prin comparații somptuoase, care îi identifică unor semnificative indicii de amenințare. Duritatea fiarei pînditoare din *Jaguarul* lui Leconte de Lisle cedează locul unui destin pînditor, care, de astă dată, se ascunde perfid sub masca voluptății celei mai insinuante. Vom reproduce sonetul integral :

Priviră împreună de sus de pe terasă
Egiptul cum adoarme sub cerul arzător,
Și Nilul ce prin deltă își duce călător
Spre Sais și Bubaste alene, unda grasă.

Și-atunci Romanul simte sub zaua ce-l apasă,
Ostaș robit ce somnu' i-adoarme zîmbitor,
Cum tremurînd leșină pe sînu-nvingător
Frumosul trup ce moale pe umeri i se lasă.

Și-ntoarce chipul palid din părul ei cel brun,
Spre dînsul, beat de vraja parfumului nebun,
Și gura i-o întinde, și-al ochilor tezaur :

Și-asupra-i Împăratul, plecîndu-se-n tăcere,
Văzu ca-n vis, în ochii stelați cu puncte de-aur,
O mare fără țărmuri... și-o fugă de galere. [1]

Ca într-un fel de magică hidromanție [2], punctele aurii, care plutesc pe apele pupilelor Cleopatrei, oglindesc cu anticipație imaginea dezastrului final, a corăbiilor care fug înfrînte pe marea de la Actium. Tot ochii sînt aceia care, de astă dată, din mijlocul voluptății, produc cutremurarea

[1] Traducere de Cincinat Pavelescu.

[2] Ghicirea viitorului prin imagini apărute deasupra apei sau a altor suprafețe lucioase.

de semn implacabil al destinului. Iar componenta lor, care poartă încărcătura neliniștii, se arată a fi aceeași parnasiană materie prețioasă, introdusă acum într-un registru de alarmă *(ochii stelați cu puncte de aur...)*.

La noi, Macedonski în sonetul *Avatar,* prezintă o variantă originală a sugestiei de voluptate antică, unde însă, anxietatea finală din cazul precedent se află înlocuită doar prin melancolia trecutului stins *(uitată mi-este groapa...)*. Trăsăturile pronunțat parnasiene ale poemei *(eram atletul plastic)* culminează iarăși în motivul fascinant al ochilor *(și vii, în ochii sclavei zării cicori albastre)*. Iar aplicarea *jărateculuí de buze pe florile din astre* relevă un contrast pictural, unde reapare purpura și strălucirea Parnasului, menținute acum în registrul plastic al voluptății.

Parnasianismul realizează numai o analogie — rămasă adesea paralelă și exterioară — cu optica artistului plastic. Poetul parnasian știe numai să observe și să surprindă țesutul materiei din lucruri, asemenea pictorului, dar nu și să-i asimileze pasta prin care acesta din urmă le reproduce pe pînză. O adevărată *contopire,* dar nu cu elementele artei plastice, ci cu o arie mult mai vastă de registre, va obține numai poezia simbolistă. Introducerea, însă, către acest fenomen trece prin arta lui Poe, de a cărui conspectare nu ne putem dispensa.

În eseul intitulat *Filozofia compoziției,* Edgar Allan Poe deschide o perspectivă revelatoare asupra poeziei sale, făcîndu-ne s-o situăm, în cultura modernă, printre primele contribuții americane, în sensul lor de practicism pragmatic. Dotat cu o sensibilitate și cu o putere de viziune aproape delirantă, egalîndu-i ca atare, pe cei mai exaltați dintre romantici, Poe, spre deosebire de aceștia, nu lasă să se piardă nimic din tezaurul lui interior, pe care și-l administrează cu o neîntrecută inteligență în vederea finisării și a concentrării de efecte. Călăuzit de asemenea principii, poetul va evita riscul evadărilor, cu toată dispersarea de resurse, implicată într-o mișcare centrifugă. În consecință, poetul nu va mai evada de *aici* și din *acum,* ci, fără să iasă din sine, va aduce la el totul. Va *contopi* adică visul cu viața, trecutul cu prezentul, fantezia cu realitatea, în întreguri de o convergență perfectă și de o consistență cristalină. De aci rezultă vestita *magie* a versurilor sale, care dau senzația trăirii simultane în mai multe registre,

care se exclud reciproc. Este unul din primele mari efecte lirice ale *contopirii.*

Să luăm, bunăoară, ultima strofă din poema sa *Annabel Lee,* poemă care poartă numele iubitei ce i-a fost răpită subit de o moarte misterioasă, cu caracter aproape astral :

Căci luna nicicînd nu scînteie, fără ca vise să-mi deie
Cu frumoasa mea Annabel Lee,
Şi nici stelele, nicicînd nu răsar, fără să văd ochii de jar
Ai frumoasei Annabel Lee ;
Aşa sub orice maree lunară, eu mă culc în fiece seară
Lîngă draga mea — draga mea, viaţa, logodnica mea,
Lîngă ea, în cavoul ţărmului mării, pustii,
In groapa în care eroul, freamătul mării-l primi. [1]

Dacă poetul ar fi procedat ca un romantic, evadînd în trecutul amintirii fericite şi situîndu-l în opoziţie cu tristeţea prezentului, după ce şi-a pierdut iubita, cele două stări s-ar fi mărginit fiecare la propriile lor resurse ; ele nu s-ar fi potenţat una pe alta decît pe cale periferială, prin simpla funcţiune de *conjuncţie* a contrastului. Poetul nu sapă, însă, prăpastia dintre aceste stări succesive, ci, dimpotrivă, le contopeşte, şi, o dată cu ele, contopeşte trecutul cu prezentul, fantezia cu realitatea, visul cu conştiinţa trează, viaţa cu moartea *(viaţa, logodnica mea... în cavoul...).* Poema capătă, în felul acesta, o densitate formidabilă, şi o putere de vrajă turburătoare rezultată din labilitatea registrelor existenţiale şi din facultatea lor intercomunicantă.

Noua forţă degajată de efectul convergenţelor s-a văzut preluată de simbolişti, care, ţintind către esenţele lucrurilor, recurg la contopirea întreolaltă chiar a rădăcinilor gnoseologice, adică a simţurilor privite ca instrument de detectare a acelor esenţe. De la acest prim proces de sinestezie, simbolismul va încerca şi alte genuri de contopiri, atingînd expresiile de trăire fundamentală ale omului. Totul pleacă, însă, de la postularea unui registru comun al simţurilor.

Ideea conştientă a *contopirii* devine însăşi *arta poetică* a lui Baudelaire, aşa cum rezultă din vestitul său sonet, *Corespondenţe :*

---

[1] Traducere de Ion Frunzetti.

Ca niște lungi ecouri care din depărtare
De-a valma se confundă într-un acord profund,
Vast, unitar, ca noaptea sau zările albastre,
Parfumul și culoarea și sunetu-și răspund. [1]

Simțul sub a cărui efigie se realizează această contopire este cel *olfactiv*. Faptul se deduce nu numai din situarea *parfumului* înaintea culorii și a sunetului, ci și din mișcarea acelui *acord profund*, care nu sugerează o transmitere imediată, ca în cazul impresiilor vizuale sau auditive, ci un rimt lent, leneș, de infiltrare largă în spațiu, asemenea miresmelor *(vast, unitar, ca noaptea sau zările albastre)*. De altfel, tot restul sonetului nu face decît să confirme această deducție ; dorita unificare a simțurilor se celebrează indubitabil sub imperiul parfumului :

Sînt proaspete parfumuri ca trupuri de copii,
Dulci ca un ton de flaut, verzi ca niște cîmpii,
— Iar altele corupte, de preț, triumfătoare,

Avînturi infinite în firea lor purtînd,
Ca moscul, chihlimbarul, tămîia, smirna, care
Ne cîntă bucuria din simțuri și din gînd. [2]

Însemnătatea acestui ultim vers se cere îndeosebi reținută. Olfacția unifică în raza ei nu numai celelalte simțuri, ci și zona înaltă a gîndului — ba chiar *avînturile infinite* ale lumii moderne — cuprinzînd astfel integritatea spirituală a omului. De aceea, într-un faimos studiu pe care i l-a consacrat, Th. Gautier are dreptate cînd relevă că acuitatea olfactivă a lui Baudelaire se dovedește fără precedent în cultura europeană, și nu poate fi găsită la o treaptă egală decît în lumea orientului [3]. Într-adevăr, această acțiune a esențelor odorifere, extinsă asupra întregii vieți spirituale, numai acolo se manifestă cu atîta intensitate. Filozoful arab din veacul al XII-lea, Ibn-Tufail, în romanul său de inițiere intitulat *Hay-ben-Jokdam*, postulează, în calea ascensională către purificare, o treaptă intermediară, stimulată prin fumigații de parfumuri. Pe

---

[1], [2] Traduceri de Al. Philippide.

[3] Studiul lui Th. Gautier se găsește integral tradus și în românește, în frumoasa lucrare de antologie critică franceză a lui *Perpessicius*, intitulată *De la Chateaubriand la Malarmé*, București, Fundații, 1939.

această cale, în plan artistic modern, Baudelaire realizează pătrunderea într-un sens adînc al lucrurilor.

Poetul francez întreprinde, astfel, o cale inversă aceleia a romanticilor. Imaginile ademenitoare ale acestora constituite ca obiective ale îndepărtatei lor evadări spațiale sau temporale sînt atrase și poparizate la sine de către Baudelaire, prin prezența vie, intensă, a unei senzații balsamice. Iată cîteva exemple :

În calde seri de toamnă cînd sorb cu adîncire
Mireasma care molcom din sînul tău adie,
Un țărm al fericirii în mintea mea învie.

. . . . . .

Un ostrov leneș unde mărinimoasa Fire
Dă arbori stranii, poeme cu care te îmbie. [1]

. . . . . .

Mireasma ta mă duce-n meleaguri minunate.

. . . . . .

O, bucle ! O, năvalnic parfum dulceag și greu !

. . . . . .

O lume de departe, pierdută, moartă-aproape
În fundul tău învie, pădure parfumată !
Cum duhul altor oameni în muzică înoată,
Al meu plutește pe-ale miresmei tale ape. [2]

Iată, deci, cum *departele* devine *aproape,* iar trecutul se mută în actual *(o lume de departe, pierdută, moartă-aproape, / în fundul tău învie).* Toată plenitudinea de imagini dorite se răsfrînge ca într-un fel de *oglindă olfactivă,* pe care poetul o poartă într-însul. În locul evadării romantice, el cheamă la sine toate elementele, atrase de magnetismul parfumului, care, prin virtutea sa de prezență, prin puterea de a integra datele memoriei în coordonate ale actualității, desființează absențele și depărtările iremediabile.

Mai există la Baudelaire și îndeobște la marii poeți simboliști și o latură de dramatică tensiune interioară. Este anume conflictul între bine și rău, între zona superioară a conștiinței și atracția impură, telurică, ce-l cufundă pe om în mocirla vieții. Durerea și deprimarea morală a poetului provine din înclinația de a ceda mereu ultimei solicitări, celei descendente :

[1, 2] Traduceri, de Al. Philippide.

Mărturisirea noastră ne-o răsplătim din gros,
Şi iar ne-ntoarcem veseli pe drumul gloduros,
Crezînd cu lacrimi sterpe că ne-am spălat de vine. [1]

Ancorarea în zona înaltă a conştiinţei rămîne numai un deziderat, pe care el nu-l poate atinge deplin.

Eu pizmuiesc pe omul ce-şi rupe din călcîi
Pămîntul, ca s-ajungă în ceruri cel dintîi. [2]

Imaginile de genul acesteia din urmă pot fi înscrise pe portativul evadării, dar în fond ele exprimă numai amintitul conflict lăuntric, care rămîne nerezolvat. Orizontul marilor peregrinări romantice se închide întrucîtva la simboliştі ; la ei se extinde, în schimb, trăirea în propria lor actualitate dramatică.

Un alt tip de sensibilitate relevă Paul Verlaine. Principiul contopirii simboliste descoperă la el ingerinţa dominantă a muzicii, aşa cum declară însuşi poetul în a sa *Artă poetică (înainte-a toate-i muzica).* Această artă, în acord şi cu alte aspecte sinestetice ale simbolismului, va influenţa nu numai repertoriul de motive, ci chiar structura poeziei sale, în sensul de climat interior, de valori ritmice şi fonice. Dacă la Baudelaire unele din versurile citate cuprind o plutire lentă, o filtrare fină de subtonuri intenţionale, o vrajă de exotism năvalnic, o dulce dizolvare a gîndului, corelativă cu o intensă absorbţie de voluptăţi subtile, făcînd să se desprindă, din însăşi coordonatele sale structurale, acel specific efect *îmbătător* al parfumului tare, la Verlaine alcătuirea poeziei ţine de acţiunea sugestivă a muzicii.

Totuşi, nu putem stabili, sub acest aspect, o corespondenţă perfectă între cei doi poeţi. Volumul muzicii lui Verlaine este cu mult mai mic şi mai puţin radiant decît al olfacţiei lui Baudelaire. El rămîne numai poetul surdinei, al susurului muzical, aşa cum se poate discerne imediat în cunoscutul său *Cîntec de toamnă :*

Plînsul prelung
Ca toamna lung

[1] Traducere de Al. Philippide.
[2] Traducere de Tudor Arghezi.

Prin frunze geme,
Leagănă lin
Sufletu-mi plin
De-aceeași vreme. [1]

Una din trăsăturile dominante ale poeziei lui Verlaine, trăsătură desprinsă și din versurile de mai sus, este contopirea directă între peisajul exterior și lumea lăuntrică. În cazul de față, asimilarea lor într-o perfectă unitate climatică se săvîrșește pe calea unei muzici line, a unei șușotiri melancolice de toamnă.

Uneori, ca în *Clar de lună*, noțiunea de *peisaj* este direct aplicată lumii lăuntrice, mediu străbătut de aceeași melodie surdinizată, redusă la suflul slab al unei fredonări :

Ți-e sufletul un peisaj vrăjit
Prin care măști fugare se strecoară,
Dansînd și fredonînd necontenit. [2]

Totuși, această cîntare fantomatică a măștilor fugare plutește și în *Clar de lună*. În consecință, acel *peisaj vrăjit*, care e *sufletul*, se contopește cu peisajul exterior al *clarului de lună* prin intermediul unui fir muzical unificator, executat *încetișor pe-un ton minor*. La el se asociază și alte glasuri ale naturii, la fel de stinse și evanescente, parcă simple ecouri lăuntrice :

În albul clar de lună visător
Ce-adoarme păsările-n triluri line,
Și dă havuzurilor glas de dor
Prin marmuri mari și zvelte să suspine. [3]

Verlaine realizează totdeauna o perfectă contopire de registre. Exteriorul peisagistic și interiorul conștiinței dau adesea sugestia unui unic registru, printr-o comună acțiune naturală, exercitată asupra lor, acțiune stîrnitoare de dispoziții melancolice tocmai prin senzații sonore abia perceptibile :

În inimă-mi plouă
Cum plouă pe-oraș.

---

[1] Traducere de Ion Marinescu.
[2], [3] Traduceri de Al. Philippide.

Întreaga operă lirică a lui Verlaine vădește o armonie muzicală profundă, însă — după cum recunoaște poetul însuși — numai în *ton minor*, atît cît să evoce o discretă tristețe și apăsare.

Dacă autorul *Clarului de lună* dă numai o muzică șoptită a sentimentelor intime, Stéphane Mallarmé creează o mare muzică a ideilor, concepută în vaste planuri compoziționale. Lirica lui Verlaine poate fi identificată numai ca o poezie muzicală ; aceea a lui Mallarmé este o partitură de muzică propriu-zisă, exprimată, însă, nu prin notații de portativ, ci prin materialul vehicular al poeziei, adică prin cuvînt. Aci intervine o distincție-cheie, care deschide accesul la această concepție poetică. Anume, cuvîntul nu mai este ceea ce înseamnă — sau ceea ce a însemnat el pînă atunci — în poezie și în vorbire îndeobște. Adică el nu mai apare ca simplă numire, care poartă semnificația sau desemnarea unui lucru — a unei noțiuni — ci devine el însuși lucru în sine, așa cum, bunăoară, în matematică, formula cifrică, să zicem, a arcului de cerc devine cu totul altceva decît intuiția concretă a unui efectiv arc de cerc. Cuvîntul se relevă, astfel, ca o entitate autonomă, neaservită la obiectul numit, exact ca și realitatea fizică, de sine stătătoare, a sunetului muzical, cu care se construiesc armonii sonore.

De aceea, noile relații între vocabule capătă la Mallarmé o aparență ermetică. În poezia de pînă atunci, un obiect exterior sensului ei nu era acceptat decît pe calea metaforei sau comparației. Vorbind, bunăoară, Homer de armura lui Ahile, nu putea decît pe această cale să introducă noțiunea *soarelui,* cu totul străină de subiect. Poetul grec recurgea, deci, la figura de stil a comparației. Armura de aur a lui Ahile era *asemenea* soarelui care răsare. Deci, obiectivul exterior, care se poate ivi din cursul vreunei înlănțuiri asociative, are acces în poema dată numai dacă se deghizează în metaforă, în comparație sau în alt gen de tropi. La Mallarmé nu mai există metaforă, așa cum nu există nici în muzică ; intuiția exterioară sensului intră direct în pasta compozițională, fără nici o figură de stil. De aceea, la Mallarmé, sensul apare greu inteligibil dacă-l privim prin unghiul de pînă atunci al poeziei ; dacă-l privim, însă, prin coordonatele muzicii, el se clarifică.

Bunăoară, *a muri o diademă,* așa cum spune poetul într-un sonet, este absurd din toate punctele de vedere.

Luat în sens propriu, faptul apare atît de evident în incoerența sa, încît nu mai necesită nici o demonstrație. Dar expresia este absurdă și în sens figurat, dat fiind că metafora își are și ea legile ei logice. Verbul *a muri* se aplică metaforic numai la fenomene naturale care decurg în timp, *mersul soarelui, noaptea, amurgul, primăvara, anul,* la unele noțiuni abstracte, *moartea culturii, a civilizației, a fericirii,* sau — pe plan de gîndire infantilă — la jucăriile care reproduc asemănări cu făpturi vii, *calul de lemn, păpușa* etc. *Diadema* nu intră în nici una din aceste categorii ; deci, *moartea* ei nu poate intra în registrul gîndirii metaforice. Coerența imaginii nu se reconstituie decît în cadrul *gîndirii muzicale,* unde, în primul rînd, *analogiile vizuale* dezvoltă alt gen de raportări decît în vorbirea obișnuită sau în poezie ; în al doilea rînd, impresiile străine unui subiect compozițional se introduc nemijlocit într-însul, fără ceremonial metaforic, ascultînd numai de legile unei structurale unități fonice. Contopirea cu muzica provine, deci, dintr-un strat mai adînc și mai savant elaborat decît la Verlaine.

În felul acesta, Mallarmé poate reproduce cele mai intense simțiri, conflicte sau idei, însă așa cum le-ar exprima mai curînd un mare muzician decît un mare poet (cel puțin în concepția de pînă atunci). Iată, bunăoară, începutul și sfîrșitul poemei sale *Apariție :*

Era mîhnită luna. Și îngerii plîngînd
Cu-arcușu-n mîini pe nouri de flori, din cînd în cînd
Scoteau suspine albe din tristele viole,
Lăsîndu-le să cadă pe-azurul de corole.

. . . . . .

Asemeni unei zîne mergeai făr' să te temi,
Asemeni unei zîne din basme, ce pe vremi
Lăsa să ningă-n somnul copilăriei mele
Buchete parfumate și tinere de stele. [1]

Prin această exactă și impecabilă armonie sonoră, poetul nu urmărește să dea o coerență de imagini și de mișcări, ci o unitate sugestivă de atmosferă hieratică. Este materializată în sunete zona cea mai înaltă și mai pură a conștiinței, străbătută, însă, în izolarea ei, de sensurile des-

[1] Traducere de Ioan Ciorănescu.

cendente ale melancoliei *(lăsîndu-le să cadă... lăsa să ningă)*. În ciuda purității aproape plutitoare pe care o realizează muzica poeziei sale, ea trădează totuși respirația apăsătoare pe care o dă regiunea prea rarefiată a gîndului.

În această zonă înaltă, în această pustietate de „azur", se dă o luptă dramatică, însă, firește, cu un obiectiv opus celei a lui Baudelaire. La poetul „Florilor Răului" este încleștarea de lut și de păcat, din care el aspiră să se smulgă către aerul elevat al purității. Mallarmé, dimpotrivă, care trăiește într-o lume de forme-idei, într-un cer platonician, încearcă inaccesibilul obiectiv vital de-a se descătușa de limpezimile superioare, și de-a simți fericirea gravității telurice. Așa este vestita sa poemă intitulată *Azur*, din care vom desprinde iarăși unele fragmente :

De-o rece ironie senină-n veci, cu-ncetul
Azurul copleșește prin nepăsarea lui.
Și geniul și-l blestemă neputincios poetul
Ce-a străbătut deșertul cel sterp al chinului.

. . . . . .

O, vino, ceață ! Varsă cenușa ta cea rece
Cu zdrențe lungi de pîclă pe cerul diafan,
Cu mlaștina lividă a toamnei să-l înece
Și să-ți clădești acolo tăcutul tău tavan !

. . . . . .

Prin pîclă el pătrunde ca un pumnal din boltă,
Se-mplîntă-n agonia pe care-abia mi-o-ndur...
Mă zbucium în perversa, zadarnica-mi revoltă,
Mă chinui fără milă. Azur ! Azur ! Azur ! [1]

Tendința, după cum se vede, este a unui anti-Baudelaire. Dar năzuințele opuse apar la ambii poeți deopotrivă de dramatice. Pe cît de trudnică se arată ascensiunea lui Baudelaire pe atît de dificilă este și descinderea lui Mallarmé, atras parcă de gravitatea altor astre, mai severe decît pămîntul.

În sfîrșit, ultimul mare simbolist, Arthur Rimbaud se depărtează atît de muzicalitatea lui Verlaine cît și de muzica pură a lui Mallarmé. În schimb, poetul se apropie iarăși de bogata sinestezie a lui Baudelaire, așa cum arată *Sonetul vocalelor*, văzute fiecare cu o culoare specifică,

[1] Traducere de Ioan Ciorănescu.

plină de subsensuri. În aspectele reprezentative ale operei sale, elementul dominant al contopirii nu mai este, însă, cel olfactiv. Instrumentul primordial de cunoaştere şi de unificare a lucrurilor la Rimbaud este *simţul motrice*. Acesta devine expresia care subsumează limbajului său stările afective, ideile, şi adesea sensul temporal al fenomenelor. Imaginea motrice preferată de el este evoluţia pe apă, plutirea. Diferitele sugestii dinamice, de la *lent* pînă la *precipitat*, cuprind fiecare într-însele o imensă bogăţie de senzaţii, diferenţiate, în perspectiva lor, după specifica modalitate de înregistrare a ritmului respectiv, care cuprinde totodată şi o valoare de sens. Acest sens am spus că ţine îndeosebi de un anumit ansamblu afectiv, legat adesea de o ordine temporală a fenomenelor. Mişcarea lentă topeşte în unda sa motrice culoarea melancoliei şi a trecutului.

Iată, bunăoară, prima poemă din ciclul *Ofelia :*

Pe unda calmă, neagră, dorm stele risipite...
Şi, ca un crin de albă, Ofelia pluteşte,
Culcată pe lungi văluri, de apă albăstrite...
În zări s-aud gonacii — iar lunca clocoteşte.

O mie şi mai bine de ani de cînd tot trece,
Ca o fantomă albă, Ofelia pe unde —
De cînd îşi cîntă tristă în adierea rece
Romanţa nebuniei ce-n suflet ne pătrunde.

Şi vălurile-n juru-i molatice se strîng,
Iar vîntu-i muşcă sînii, cu recea sărutare.
Pe umărul ei sălcii înfiorate plîng,
Şi trestia s-apleacă pe fruntea-i visătoare.

Atinşi de ea, pe ape, trişti nuferii oftează.
Într-un arin ce doarme adeseori trezeşte
Un cuib — plăpînde aripi văzduhu-nfiorează...
Prin astrele de aur un cîntec rătăceşte. [1]

Rătăcirea Ofeliei moarte pe ape reproduce ritmul lent, trenant, al melancoliei ; vestigiul imagistic al dramei trecute se prelungeşte într-o vagantă omniprezenţă fantomatică *(ca o fantomă albă)*. Sensul funebru al plutirii ei încete se vede amplificat printr-o întreagă cristalizare de *acorduri*

[1] Traducere de George Duma.

motrice în același ritm imperceptibil : vălurile se strîng molatice în juru-i, sălciile se înfiorează de adiere, trestia se apleacă molcom, nuferii se clatină atinși de ea, aripi somnoroase din cuiburi agită ușor văzduhul. O orchestrație întreagă de *mișcări momentane* adaugă vibrații de acompaniament *mișcării continue* a plutirii, întărindu-i sensul de tristețe. Iar cîntecul care rătăcește prin astre se proiectează, ca o amplă paralelă cosmică a acestei plutiri lente, venite din trecut.

Dimpotrivă, mișcarea apare precipitată, aproape ametitoare în *Corabia îmbătată*, unde ritmul vertiginos absoarbe o adevărată orgie de imagini.

Și trombele și cerul ce-n fulgere se crapă,
căderi de val, curente, și zorii ce-au zbucnit
ca un norod de păsări călătorind pe apă,
și văd ceea ce omul crezu a fi zărit.

Văzui mari sori cu pete de mistică oroare
iluminînd înghețul violaceu, în zări,
și ca actori de drame antice-n largă mare
valuri rostogolindu-și fioru-n depărtări. [1]

Pe cînd în *Ofelia*, ritmul lent evocă permanența unei tristeți, pe care o aduce mesajul mort, plutind pe apele trecutului, în *Corabia îmbătată* dinamica violentă a poemei se îmbină cu un asalt către magnifica viziune a viitorului :

Văzui arhipelaguri și insule stelare
cu ceruri delirante primind navigatori.
Ești în exil acolo, Putere Viitoare,
tu, sol de păsări de-aur, tu, milion de sori? [2]

Minunile naturii cuprind virtual *Puterea Viitoare*, ce va fi descătușată de mintea omenească. Ritmul rapid al poemei culminează astfel în reproducerea dinamică a marilor salturi, pe care, în viziunea anticipată a poetului, le va realiza progresul modern. De aceea, Rimbaud se numără printre marii poeți cu intuiții profetice.

Simbolismul rămîne important nu numai prin valoarea reprezentanților săi, ci și pentru influența sa covîrșitoare asupra viitoarelor forme poetice.

---

[1], [2] Traduceri de Veronica Porumbacu.

Poezia „comunicărilor"

Pentru omul care trăiește în perspectiva apropiată a poeziei contemporane, veacul nostru se înfățișează ca un adevărat univers liric. De aceea, a introduce imensele lui zări în limitele unui singur capitol pare o operație de simplificare forțată. Să ne detașăm, însă, din „absolutul" prezentului, și să privim tot ceea ce am străbătut. I-am vedea atunci și pe oamenii altor veacuri venind să ne aducă aceleași mustrări. Tuturor le-am răspunde, însă, la fel. Răspunsul rămîne, în consecință, valabil și pentru cei din veacul nostru. Nici unul din capitolele cărții de față nu-și are ponderea în el însuși, ci în legătura cu întregul ansamblu al lucrării. De aceea, pentru a-i păstra unitatea, am evitat să facem excepție cu veacul XX, rezervîndu-ne tratarea lui amplă pentru o altă carte.

Cu aceste deslușiri, putem trece la auspiciile sub care debutează secolul nostru liric. La baza lui stau îndeosebi două structuri ale veacului XIX, pe de o parte poezia simbolistă, pe de altă parte poezia lui Walt Whitman. Acest din urmă poet, deși trăiește în miezul plin al veacului trecut (1819—1892), constituie o apariție atît de singulară pentru acea vreme, încît toate coordonatele operei sale îl desprind de momentele efective în care ea a fost realizată, și îl împing către matca zilelor noastre.

El marchează, după Poe — și în alt sens decît acesta — a doua mare contribuție americană la poezia nouă. Am spus că în mediul specific al pluralității moderne, care tinde spre infinit, proza, cu posibilitățile ei nelimitate, a depășit cu mult versul, grevat, prin însăși natura sa intrinsecă, de anumite *limite*, amintitoare ale vechilor forme închise de viață, în care el și-a avut necontestat regnul. Și atunci Walt Whitman acționează tocmai în acest sens. El sfărîmă ultimele opreliști, care împiedicau lirismul să atingă necontenitul avans al celorlalte genuri în proză. Whitman dă forma cea mai radicală de pînă atunci ver-

sului liber, care existase şi mai înainte, şi totodată desfiinţează orice urmă *relicviară,* de convenţie *arhaică,* din lexicul şi imagistica poeziei, reminiscenţă dăinuitoare anterior chiar şi în versurile cele mai actuale sau revoluţionare, ca, bunăoară, cele din *Ţesătorii* lui Heine. Am putea spune că lirica poetului american leapădă pentru prima dată consacratele veşminte rituale, şi se îmbracă civil, ca şi proza. El lărgeşte, astfel, perspectivele şi posibilităţile poeziei, căutînd pe această nouă cale de comunicare să-i perpetueze vibraţia specifică. Este printre primii poeţi care simt bucuria progresului, a civilizaţiei, a tehnicii moderne, a naturii privite nu ca un mediu de visare, ci ca un prim model al acestei civilizaţii. În sfîrşit, ideea libertăţii şi iubirea de oameni îl face să cuprindă, în poema *Salut lumii, infinitul uman* al tuturor popoarelor. Prin toate aceste coordonate, el intră anticipat în veacul nostru.

Influenţa sa se află, însă, precedată de cea simbolistă. Se înregistrează acum noi genuri de contopiri, destinate să o prelungească, în alt sens, pe aceea a simbolismului francez. Coordonatele acestui curent, îndeosebi muzicale, tind a se contopi cu cele ale diferitelor *realităţi naţionale,* ceea ce aduce o mare diversitate de noi perspective. Aceste realităţi naţionale cu care se îmbină muzicalitatea simbolistă pot fi de ordinul poeziei, al istoriei, al legendei, al viziunii. Să dăm cîteva exemple. Iată, bunăoară, la Stefan George, vagul muzical simbolist, proiectat, evocator asupra unui climat vechi german, prelungit în prezent :

În oraşul cu străvechi şi-nalte coperişe
cu-ntortocheatele spirale peste uşi, sub bîrnele piezişe,
cu zugrăvitele ferestre şi cu turnuri, ce la stele-ajung,
cu steme spălăcite peste gangul lung,
lîngă fîntîni, cînd seara umple-se de zvonuri
de rîs şi de-ale apei argintate tonuri... [1]

El tinde totdeauna să încheie prin inflexiuni hieratice, nu însă sub semnul *ideii* ca Mallarmé, ci sub acela al posturii de vestitor inspirat, de legendă :

eu fost-am vestitorul demnităţii voastre de poveste
şi cîntăreţul gloriei ce-a voastră este. [2]

---

[1], [2] Traduceri de Lucian Blaga.

Stefan George creează o atmosferă de prestigiu legendar în jurul său însuşi, a misiunii poetului, şi a tot ceea ce el cîntă.

O altă sinteză între simbolism — de astă dată amplificat cu elemente bogate de parnasianism — şi o anumită *realitate naţională* aplică la lumea hispanică şi latino-americană poetul nicaraguan Rubén Darío. El însuşi recunoaşte această sinteză din opera sa :

La fel cu Galateea gongorină
m-a fermecat marchiza verlaineană. [1]

Contopirea nu se realizează, însă, numai între Verlaine şi Góngora, ci între întregul spirit *modernist,* provenit îndeosebi de la simbolism, şi vechile valori hispanice sau latino-americane, între Cidul şi Don Quijote, pe de o parte, şi araucanul Caupolicán, pampa argentiniană, Nicaragua, pe de altă parte. Dar totodată Rubén Darío se numără printre introducătorii accentelor poetice ale lui Walt Whitman în veacul nostru, aşa cum se desprinde din acea mare poemă a libertăţii, adresată în 1904 *Lui Roosevelt (...cu versul lui Walt Whitman aş vrea să-ţi spun acestea, cumplite Vînător !)*

Asemenea contopiri între simbolism sau alte curente din veacul al XIX-lea şi diferite *realităţi naţionale,* cum ar fi, bunăoară, tradiţiile latine şi pămîntul italic la D'Annunzio, sau legendele celtice la William Butler Yeats, s-au săvîrşit mai multe pe la începutul veacului nostru. Cu timpul, se va desface această simbioză, dar termenii ei vor intra separat în registre mai adînci, legate de planul existenţial, de problema fiinţei, a vieţii, a lumii, care definesc atît de pregnant lirica veacului nostru.

Derivaţiile simbolismului îşi ating expresia cea mai înaltă şi, totodată, punctul final, în opera a doi poeţi funciarmente opuşi, Paul Valéry şi Rainer Maria Rilke. Primul din ei revarsă simbolismul intelectual al lui Mallarmé într-un fel de nou clasicism. Preluînd savantele îmbinări de sonuri ale vechiului poet simbolist, Valéry nu mai întregeşte din ele muzica unei atmosfere vaporoase, ci îmbracă cuvîntul cu o mai pronunţată pondere

[1] Traducere de Ştefan Aug. Doinaş.

materială și cu contururi mai tari. În sfîrșit, înalta zonă de gînd a lui Mallarmé nu mai este la Valéry o zonă a visării, nimbată de violele îngerilor, ci devine o pură regiune a reflecției. Cerul platonician al celui dintîi se substituie printr-un neclintit unghi eleatic, unde azurul se schimbă în amiază dreaptă. Adept al anticului Zenon din Elea, doctrinarul imobilității, Valéry vede într-însul și un maestru și un tiran, care nu-l lasă să se smulgă din cercul nemișcat al ideii, pentru a gusta plinul vieții, așa cum năzuia și Mallarmé :

Zenon ! Crudule Zenon ! Zenon din Elea !
Tu m-ai străpuns cu săgeata aceea
Care vibrează, zboară și totuși nu zboară !
Sunetele mă rănesc, săgeata mă ucide !
Ah ! soarele... Și-n suflet ce cuvinte vide :
Ahile imobil cînd fuge de omoară !
Nu, nu !... Sări, sus ! În era următoare !
Strivește, inimă, această formă gînditoare ! [1]

Săgeata din celebrul exemplu al lui Zenon, săgeata care și atunci cînd zboară nu face decît să însumeze o succesiune de poziții neclintite, este acum văzută de Valéry sub aspectul ascuțișului ei ucigător, ce-l ține prins în ideea de imobilitate a concepției eleate.

S-ar părea că această închidere narcisică în zona cerebrală — așa cum recunoaște poetul însuși în versurile de mai sus — aduc o notă de sărăcie în poezia modernă, zădărnicindu-i eforturile de a cultiva pluralitatea infinită pe toate planurile. Or, realitatea este că nici Valéry nu s-a putut sustrage acestei tendințe către multiplu, care-l fixează atît de temeinic în coordonatele secolului nostru. În poema *Cimitirul marin,* de unde am extras versurile citate, poetul realizează ideea de imobilitate nu numai prin anumite noțiuni pe care le evocă, așa cum ar fi *templu simplu al Minervei,* ci și printr-un nou tip de asocieri lexicale, menite să reducă la ultima expresie elementele dinamice ale vorbirii. Iată o strofă întreagă, de șase versuri, fără nici un verb la forma predicativă :

[1] Traducere de Ilie Ienea.

Fix tezaur, templu simplu al Minervei,
Calm compact, şi faţă a rezervii,
Apă încruntată, ochi privind în tine,
Atîta semn sub un văl aprins,
Tăcerea mea ! Edificiu-n ins,
Dar plin cu olane de aur, fine.

Pe lîngă lipsa verbelor, ideea de imobilitate sintactică, impresia că fraza stă încremenită, provine şi din înlăturarea oricărui alt factor explicativ, care constituie motorul vorbirii, agentul ce-o pune în funcţiunea ei firească. Bunăoară, ideea ar fi descris o mişcare efectivă, dacă versurile ar fi amintit de *apele ochilor care privesc scrutător înlăuntru.* Poetul, însă, gîndeşte, fără a-şi dinamiza gîndirea prin termenii comunicabili ai mecanismului ei. El ipostaziază epitetele, evitînd să le lege de obiect, pentru a nu crea mişcarea conjugării lor ; le lasă, deci, acolo unde se găsesc în lăuntrica sa intuiţie reflexivă, ceea ce determină asocieri de termeni din registre cu totul diferite, cum ar fi *apă încruntată.*

Imobilitatea frazală se datoreşte, în mare parte, tocmai acestui tip de asocieri neobişnuite, unde de obicei unul din termeni e direct, iar celălalt metaforic. Se exclude mişcarea, care ar umple golul semantic dintre ele, şi ar da astfel satisfacţie categoriilor obişnuite ale vorbirii. În această ordine intră, tot din *Cimitirul marin,* expresii ca *acoperişul calm, marea reîncepută, timpul scînteiază* şi încă multe altele. De la combinaţia multiplă de imagini, încercată de vechiul manierism, s-a ajuns astfel pînă la combinaţia nesfîrşită de unităţi morfologico-semantice, care reproduce, de fapt, marele fenomen al gîndirii în geneza ei. Acesta este planul pe care Valéry ilustrează tendinţa modernă către infinit ; fenomenul va fi introdus într-o mare parte din poezia veacului nostru, adesea, însă, în slujba unor alte concepţii, străine de principiul imobilităţii eleatice.

La noi, Ion Barbu, folosind asemenea asocieri verbale, străine tiparelor semantice ale vorbirii, le aplică şi la faptul *mişcării.* Este adevărat că poetul preferă adesea mişcarea hieratică, întruchipată în gestul cosmogonic, ceea ce-i conferă un caracter numai *gîndit,* iar nu unul *realmente existent.* Faptul desemnează, totuşi, un categoric sens de dinamism, opus neclintirii lui Valéry. Iată, bună-

oară, prima strofă din poema *Increat*, care, după interpretarea lui Tudor Vianu, exprimă „trecerea din nefiinţă spre creaţiune“ [1].

Cu Treptele supui văditei gale
Sfînt jocul în speranţă, de pe sund,
Treci pietrele apunerii egale
Subt văile respinse, ce nu sunt.

Se indică aici vădit o mişcare *(treci pietrele)* şi totuşi, tipul asocierilor lexicale, subordonate de Valéry imobilităţii eleatice, nu evită să-şi afirme şi acum prezenţa în *pietrele apunerii* sau *văile respinse*. De astă dată, asemenea conexiuni neobişnuite nu mai intenţionează să sugereze nemişcarea, ci gestul tot neobişnuit, care cuprinde însuşi actul demiurgic.

Acesta este numai un singur exemplu, care relevă extinderea locuţiunii poetice iniţiate de Valéry dincolo de sfera căreia el o destinase. Veacul nostru oferă, însă, multiple cazuri similare. Din toate rezultă un limbaj poetic, devenit exponent al gîndirii ce-şi afirmă doar pura esenţă, neajunsă încă la *existenţa* propriu-zisă, pe care numai *factorul explicativ* o poate promova.

Cu totul altfel se prezintă Rainer Maria Rilke. El va întrece în alt sens simbolismul, făurind o nouă sinteză. Pe cînd Valéry se zbate ţintuit în zona cerebrală a gîndului, Rilke este marele poet al *comunicărilor*. Sub acest raport el creează formula tipică a veacului XX, anticipată, pe alt plan, de către Whitman. După tendinţa *evadării romantice* şi aceea a *contopirii* simboliste, sensul *comunicării* lui Rilke alcătuieşte a treia mare soluţie lirică prin care se exprimă spiritul modern, înclinat către absorbirea infinitei pluralităţi a aspectelor lumii. Faptul că această cale lirică atinge însăşi esenţa lumii contemporane reiese şi din cultivarea sa de către alţi mari poeţi ai veacului nostru, cu orientări şi temperamente deosebite. Este destul să amintim aci numele lui Serghei Esenin, care, în natura şi formaţia sa, nu are nici o atinenţă cu Rilke. La marele poet german nu este vorba de o *comunicare* largă, entuziastă, efectuată în liniile ei mari, ca la Whitman, în parte la Esenin, şi încă la mulţi alţi lirici reprezentativi

[1] Tudor Vianu, *Ion Barbu*, Cultura Naţională, 1935.

ai veacului nostru, ci de o legătură intim și adînc elaborată, care transmite efluvii de infiltrare în toți porii lucrurilor.

Această forță atît de insinuantă, care conferă un caracter *cosmic* noțiunii de comunicare, exprimă uriașele resurse de simpatie ale unui spirit pe cît de subtil pe atît de generos. Iată un exemplu :

Aș vrea cuiva să-i cînt-încînt,
cuiva să-i fiu lumină lîngă somn.
Aș vrea lin să te legăn și să-ți cînt,
să te petrec din somnu-ți și în somn.

. . . . . .

și-aș vrea s-ascult năuntru și-n afară
în tine,-n lumea largă, în pădure.
Se cheamă ornicele lung bătînd,
și timpul îl străvezi pînă la fund. [1]

Prin facultatea sa lirică de comunicare, Rilke străbate în mediul transparent, pentru el, nu numai al timpului, ci al tuturor lucrurilor unde descoperă totdeauna conținuturi surprinzătoare prin configurația și bogăția lor. În simple flori, bunăoară, în niște trandafiri, poetul surprinde mări interioare, asemenea universurilor din *infinitul mic* al lui Pascal :

Ceruri cîte se-nșir
în mările interioare
ale acestor involți trandafiri. [2]

Această penetrantă rază de simpatie, care se afundă pînă la neștiuta inimă a elementelor, pătrunde cu atît mai mult și omul. Mitul lui Sisif — al zadarnicului efort uman — care se trezește atît de puternic în unele din condițiile vieții moderne, se află, bunăoară, sugestiv evocat de începutul măreț din *Elegia a cincea* (ciclul *Elegiilor duineze*) :

În schimb, cine sînt ei, rătăcitorii, inșii aceștia
mai zoriți decît noi, pe care, încă de timpuriu
dînd buzna, îi vlăguiește de dragul nu știu cui
o vrere nicicînd împăcată? Îi stoarce,

[1], [2] Traduceri de Dan Constantinescu.

îi încovoaie, îi şerpuie, îi vîntură,
îi azvîrle şi-i prinde-ndărăt... [1]

Numai printr-o putere atît de subtilă şi de ascuţită a simpatiei, Rilke a ajuns nu numai să schimbe mesaje nebănuite cu tot ce există, dar şi să surprindă aceste mesaje ale lucrurilor între ele :

Vaier străvechi al mării
al mării vînt în noapte :
. . . . . .
O, cum te simte : strună,
smochinul fremătînd
sus, în lin de lună. [2]

Este în lirica universală punctul culminant pe care l-a atins sensul comunicării, devenită la el *comuniune*.

Ceea ce a însemnat noile combinaţii, forme şi derivaţii ale simbolismului pentru Europa, va însemna poezia lui Walt Whitman pentru continentul american. Am şi surprins pînă acum, încă din pragul secolului, urmele unei asemenea moşteniri la un poet provenit din continentul american, şi anume la Rubén Darío. Nu ne vom putea ocupa de bogatele roade whitmaniene, recoltate pînă în ultima vreme de atîţia poeţi, cum ar fi, printre mulţi alţii, chilianul Pablo Neruda, sau cubanul Nicolas Guillen. În consecinţă, ne vom opri cîteva momente numai la o singură figură, aceea a nord-americanului Carl Sandburg. Acest poet — de fapt, ca şi toţi ceilalţi din posteritatea lui Whitman — se întîlneşte cu lirica Europei pe acelaşi plan al actualităţii, în elanul specific veacului nostru, elanul *comunicării*, care şi-a găsit suprema intensitate la Rilke.

Desigur, însă, că aci va exista o altă modalitate a contactului cu lucrurile. Carl Sandburg nu le va mai pătrunde subtil, ci le va îmbrăţişa cu o brutală energie. Vom raporta această îmbrăţişare la domeniul naturii, pentru a aprecia imensa deosebire de Rilke, surprinsă, însă, tot sub zodia marilor expresii de *comunicare* ale veacului. Versurile pe care le vom reproduce sînt extrase din poema *Ia-mă* a lui Sandburg :

[1, 2] Traduceri de Dan Constantinescu.

Cnd voi atinge iarba fundului de mare,
voi fi acolo singur.
Eu viu de aici — clorul și sarea sînt
sînge și vase.
De-aici îmi trag nările aerul în plămîni și
oxigenul țipă și bate să intre.
Aici, în fundul mării, la rădăcină,
veni-voi singur. [1]

Comunicarea cu lucrurile este aici aproape tot atît de intensă ca la Rilke, însă are loc în asprimea fundului mării, unde contactele apar deopotrivă de aspre, cum ar fi acela cu oxigenul, care *țipă și bate să intre*. Componentele lumii se arată dure, tăioase ; comunicarea și atingerea între ele decurge, adesea, nu prin dezmierdări, ci prin biciuiri :

Oamenii cunosc sarea mării
și tăria vînturilor,
biciuind cotloanele pămîntului.[2]

Înclinat uneori către mit, însă nu pe bază de elemente naturale, ci de realități citadine moderne, Sandburg își alege zeitățile din ansambluri brutale de civilizație activă, cărora le arată dragostea și veneratia cu aceeași brutalitate. Orașul Chicago, bunăoară, este invocat prin epitete ca *măcelar al lumii* sau *oraș cu ceafa groasă*. Comunicarea cu lucrurile, la acest mare iubitor de oameni și de libertate — asemenea lui Whitman — devine expresie a vigoarei și a luptei. La fel, după cum am văzut, nici grotescul nu se află evitat, dacă îmbracă un fond de clocotitoare energie. Sandburg înfățișează una din cele mai mari realizări pe care le-a dat posteritatea lui Whitman în lirica veacului nostru.

Trecînd de derivațiile simbolismului și de poezia whitmaniană, unele coordonate ale veacului nostru, cum ar fi mediul tehnic sau anumite doctrine filozofice, grefate pe un substrat de revoltă înnoitoare, au creat curentele lirice de avangardă. Ele se bazează, în cea mai mare parte, pe descompuneri și recompuneri de planuri, privind atît aspectele exterioare cît și lumea lăuntrică. Unele dintr-în-

[1] Traducere de Mihnea Gheorghiu.
[2] Traducere de Tașcu Gheorghiu.

sele au rămas aventuri falimentare şi jocuri inutile ; altele, însă, au însemnat efective şi chiar fundamentale descoperiri în relaţiile existenţei. Mulţi din poeţii avangardişti s-au realizat ca atare numai după ce au părăsit curentele respective şi au adoptat o lirică revoluţionară. Există, însă, cazuri destul de frecvente, cînd, chiar pe planul avangardei, s-au obţinut rezultate din cele mai remarcabile. În această din urmă privinţă, cel mai mare succes l-a obţinut lirica expresionistă germană sau de limbă germană. Numele lui Georg Heym, al lui Gottfried Benn, al lui Bertolt Brecht rămîn expresii valabile ale poeziei contemporane. Expresionismul l-a dat, totodată, pe unul din cei mai mari poeţi ai veacului nostru, anume pe Georg Trakl.

Poezia lui Trakl, ca şi, îndeobşte, aceea a expresioniştilor, se alcătuieşte dintr-o succesiune de elemente izolate, dintr-un fel de imagini-exclamaţii, care întregesc o atmosferă. Uneori ea trezeşte sensuri adînci, cu ecouri insondabile. Iată două exemple la Trakl, dintre care una evocă atmosfera „blestemată" a oraşului, iar cealaltă peisajul copilăriei :

O, nebunia oraşului mare, cînd seara
Arbori schilozi stau încremeniţi lîngă zidul negru,
Prin mască de argint priveşte spiritul răului,
Cu bici magnetic lumina şfichiuie noaptea de piatră.
O, sunet scufundat al clopotelor de seară !...
. . . . . .
Asemeni apei albastre, cînd zvoneşte în stîncă,
Dulce-i tînguirea mierlei. Un cioban urmează-n muţenie
Soarele, care se rostogoleşte de pe colina întomnată,
O clipită albastră nu mai e decît suflet,
La marginea pădurii se iveşte o sălbăticiune sperioasă, şi paşnic
Dorm în adînc bătrînele clopote şi cătunele negre. [1]

Şi aci frazele rămîn încremenite, ca în poezia lui Valéry. Pe cînd, însă, acolo faptul provine din intenţia reflectată de reducţie a mobilităţii, aci neclintirea decurge din continua revelaţie pe care o dă poetului fiece impresie, şi care se cere mereu circumscrisă într-un plan de uimită tăcere extatică, separată de toate celelalte momente.

[1] Traducere de Petre Stoica.

Printr-o altă experiență de avangardă, aceea a futurismului, care reclamă „cuvintele în libertate", a trecut și marele poet sovietic Maiakovski. Reminiscențe futuriste se mai pot recunoaște la el chiar și în marea sa lirică revoluționară. Iată, bunăoară, cunoscutul exemplu din *Tînăra Gardă* :

...goană,
galop,
înainte.
Viața la pas
nu ne place.
Steagul
în ropote du-l !
Tineret,
milioane,
s-atace.
Nainte !
Și tot nu-i destul. [1]

Ritmul vertiginos al futurismului italian, menit să topească orice sens în sugestia amețitoare de viteză a mijloacelor tehnice moderne, este numai în mod aparent păstrat ca atare de Maiakovski. În fond, tocmai sensul primează la el, în vreme ce desfășurarea precipitată decurge ordonată într-o cadență maiestuoasă. Curentele avangardiste, la care se poate adăuga, cu un interval față de ele, și noua lirică a absurdului, izbutesc, fiecare în felul său, să sporească atît formele de *comunicare* cît și mijloacele lexicale ale limbii poetice, ceea ce inițiază Rilke și respectiv Valéry de pe la începutul secolului.

Mai rămîne să aruncăm o ultimă privire asupra evoluției, pe care a luat-o motivul realității naționale, după desprinderea sa din sinteza simbolistă. El devine acum tot una din marile expresii ale *comunicării* din veacul nostru, care de astă dată se aplică asupra poporului de care ține poetul. Este vorba de o cufundare pînă la rădăcinile sale spirituale luate, însă, nu din cultură, din istorie sau din legendă, ci din intuiția vie a fenomenului popular. Forța comunicării lirice poate să atingă, astfel, însăși esența existențială și concepția despre lume și viață a unui popor.

[1] Traducere de Cicerone Theodorescu.

Primul poet care, pe plan universal, a adus această importantă contribuție lirică a veacului nostru, este românul Tudor Arghezi. *Testamentul* său, bunăoară, implică întreaga concepție existențială a poporului. Este, în fond, o convertire pe plan uman a procesului de transformare lentă, trudnică, răbdătoare, la care se supune sămînța în întunericul pămîntului pentru a ieși planta la suprafață. Descoperim aci concepția organicistă a poporului român, potrivit căreia durerea ce va genera lumină este — ca în cazul Meșterului Manole — o intuiție scoasă din legile gliei. De aceea vicisitudinile și îndelungile amărăciuni se atașează la aceeași rînduială a pămîntului, din care rodul iese după așteptări și încercări aspre :

Ca să schimbăm acum întîia oară
Sapa-n condei și brazda-n călimară,
Bătrînii-au adunat printre plăvani
Sudoarea muncii sutelor de ani.

După cum din umilele și anonimele licori subterane se identifică în cele din urmă individualitatea unei flori, tot astfel :

Din graiul lor cu-ndemnuri pentru vite
Eu am ivit cuvinte potrivite.

Caracterul de echilibru și moderație al artei românești cuprinde în sine ponderea durerii și răbdării aspre din care ea s-a plămădit, și care mai dăinuie într-însa sub chipul acestei umbre de gravitate ce-i temperează lumina :

Le-am prefăcut în versuri și-n icoane
Făcui din zdrențe muguri și coroane,
Veninul strîns l-am preschimbat în miere,
Lăsînd întreagă dulcea lui putere.

Veninul își schimbă, deci, componența, prefăcîndu-se în miere, dar își menține intensitatea. Această infuzie reminiscentă a unei dureri trecute devine pondere, echilibru, care afectează o întreagă atitudine în fața vieții, atitudine senină, însă nu exuberantă. O mare parte din opera lui Arghezi cuprinde o asemenea coborîre pînă la zona de esență a realității naționale. Fără să-l cunoască, dar totuși

după el, au mai realizat şi alţi lirici acest gen de comunicare. Printre aceştia se numără, în primul rînd, spaniolul García Lorca şi, în parte, englezul Dylan Thomas, la care acest aspect nu cuprinde întreaga pondere a operei.

Desigur că mai sînt încă mulţi poeţi de seamă ai veacului nostru, ca bunăoară T. S. Eliot, Antonio Machado, Giuseppe Ungaretti şi încă alţii, pe care noi i-am trecut cu vederea. Lucrarea noastră, însă, nu este de istorie literară. Ne-am referit la un poet numai atît cît să rezulte contribuţia veacului nostru în evoluţia formelor lirice, ignorînd fortuit alţi poeţi mari şi originali, dar care aparţin tot tipurilor de structuri discutate. În ceea ce ne priveşte, am stabilit mai întîi comunicarea contopirilor simboliste săvîrşite după noi principii, care încep să promoveze *esenţa realităţilor naţionale ;* apoi am consemnat sporirea asocierilor lexicale dincolo de limitele semantice ale vorbirii ca expresie a gîndirii ; în sfîrşit, am subliniat cu deosebire cel mai amplu moment al *comunicării* lirice cu oamenii şi cu lucrurile. Asemenea contribuţii constituiesc ultimele mari cuceriri în ordinea pluralităţii infinite, care se proiectează umanităţii de la sfîrşitul Renaşterii pînă astăzi.

1) BÉGUIN ALBERT, *L'âme romantique et le rêve*, Marseille, Ed des Cahiers du Sud, 1937.
2) BELLESSORT ANDRÉ, *Virgile, Son oeuvre et son temps*, Paris, 1924.
3) BLAGA LUCIAN, *Artă şi valoare* (vol. *Trilogia valorilor), Fundaţii, Bucureşti, 1946.*
4) CAILLOIS ROGER — LAMBERT JEAN-CLARENCE, *Trésor de la poésie universelle*, Paris, Gallimard, 1938.
5) CROCE BENEDETTO, *L'Esthétique comme science de l'expression et linguistique générale*, Paris, 1902.
6) CROCE BENEDETTO, *La poesia*, Bari, Laterza, 1936.
7) CĂLINESCU GEORGE, *Principii de estetică*, Fundaţii, Bucureşti, 1939.
8) CĂLINESCU GEORGE, *Scriitori străini*, E.L.U., 1967.
9) CĂLINESCU MATEI, *Eseuri critice*, E.P.L., 1967.
10) DE ANDRADE MARIO, *Litteratura negra*, I poeti, Roma, Editori Riuniti, 1961.
11) DÉVOLVÉ J. *Rôle esthétique de la récurrence* în *Revue de métaphisique et de morale*, XVII, 1.
12) DIMA AL., *Conceptul de artă populară*, Bucureşti, 1939.
13) DIMA AL., *Conceptul de literatură universală şi comparată*, Ed. Academiei R.S.R., 1967.
14) FRENKIAN ARAM, *L'Orient et les origines de l'idéalisme subjectif dans la pensée européenne*, vol. I *(La doctrine théologique de Memphis)*, Paris, Librairie orientaliste Paul Geuthner, 1946.
15) GARDET LOUIS, *Raison et foi en Islam*, în *Revue Thomiste*, 1938, I.

16) GRAEBNER FRITZ, *Das Weltbild der Primitiven*, München, Reinhardt, 1924.
17) GULIAN C. I., *Omul în folclorul african*, E.L.U., 1967.
18) HUCH RICARDA, *Deutsche Romantik*, Leipzig, Haessel, 1920.
19) HOCKE GUSTAV RENÉ, *Der Manierismus*, Rowohlt, 1959.
20) IONESCU CORNEL MIHAI, *Generația lui Neptun* (Grupul 63), E.L.U., 1967.
21) JESUALDO, *Antologia poeziei latino-americane*, E.L.U., 1961.
22) MITCHELLS KURT, *Die Problematik der Ganzheit in der Ästhetik* în *Zeitschrift für philosophische Forschung*, 2, 1965.
23) MÜLLER-FREIENFELS, RICHARD, *Psychologie des Kunst*, Leipzig, Berlin, Teubner, 1922, Ed. II.
24) NEGOIȚESCU ION, *Poezia lui Eminescu*, E.P.L., 1968.
25) NEMOIANU VIRGIL, *Structuralismul*, E.L.U., 1967.
26) NIETZSCHE FRIEDRICH, *Fröhliche Wissenschaft* în *Werke*, vol. V, Leipzig, Naumann, 1900.
27) PAPADIMA OVIDIU, *Poezie și cunoaștere etnică*, Col. „Luceafărul", București, 1944.
28) PASCADI ION, *Idealul și valoarea estetică*, Editura Politică, 1966.
29) PERPESSICIUS, *De la Chateaubriand la Mallarmé*, București, 1939.
30) RAYMOND MARCEL, *De Baudelaire au surréalisme*, Paris, Corti, Ed. 1940.
31) RUSU LIVIU, *Estetica poeziei lirice*, ed. II, Casa Școalelor, București, 1944.
32) SIMMEL GEORG, *Fragmente und Aufsätze*, München, Drei Masken, 1923.
33) SPRANGER EDUARD, *Psychologie des Jugendalters*, Leipzig, Quelle & Meyer, Ed. 1931.
34) STOICA PETRE, *Poezia germană modernă de la Ștefan George la Enzensberger*, E.P.L., 1967.
35) STREINU VLADIMIR, *Versificația modernă — Studiu istoric și teoretic asupra versului liber*, E.P.L., 1966.

36) TILGHER ADRIANO, *Estetica*, Roma, Scienze e Lettere, 1931.
37) TOFFANIN GIUSEPPE, *La fine dell'umanesimo*, Torino, Bocca, 1920.
38) VIANU TUDOR, *Estetica*, ed. II, Fundaţii, Bucureşti, 1939.
39) VIANU TUDOR, *Literatură universală şi literatură naţională*, E.S.P.L.A., Bucureşti, 1956.
40) VIANU TUDOR, *Ion Barbu*, Bucureşti, Cultura Naţională, 1935.
41) VIANU TUDOR, *Studii de Filozofie şi Estetică*, Bucureşti, Casa Şcoalelor, 1939.
42) VOSSLER KARL, *Die göttliche Komödie*, Heidelberg, Winter, 1925.
43) WALZEL OSKAR, *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk, des Dichters*, Wildpark-Potsdam, Atheniaion, 1929.
44) WELLEK RENÉ — WARREN AUSTIN, *Teoria Literaturii*, Trad. *Rodica Tiniş*, Studiu introductiv, Sorin Alexandrescu, E.L.U., 1967.
45) WORRINGER WILHELM, *Abstraktion und Einfühlung*, München Piper, Ed. 1963.

Indice de nume

A

ABU'L alâ al MA'ARRÎ, 190, 191, 193, 194, 195, 201
AHNATON, 39
ALCEU, 117
ALTDORFER Albrecht, 184
AMARU, 115
ANACREON, 62, 63, 117
ARGHEZI Tudor (pseudonimul lui *Ion Theodorescu*), 23, 334
ARHILOH, 117, 118, 151
ARIOSTO Lodovico, 254, 255
ARISTOFAN, 139, 140, 141, 149, 156, 184, 220, 233, 240, 254, 255
ARISTOTEL — numit şi *Stagiritul*, 13, 78, 192, 243
AUGUSTIN Augustinus Aurelius, 176

B

BACHILIDE, 90, 91, 145
BACON Roger, 278
BACOVIA George (pseudonimul lui *G. Vasiliu*), 142
BARBU Ion (pseudonimul lui *Dan Barbilian*), 327
BASHO, 276
BAUDELAIRE Charles, 201, 246, 313, 314, 315, 316, 320
BAUMGARTEN Alexander Gottlieb, 263, 295
BELLAY Joachim DU, 238
BELLESSORT André, 86, 87
BENN Gottfried, 332
BERNAR(T)D DE VENTADOUR, 205, 206, 207, 211
BERTRAN DE BORN, 30

BRECHT (Bert(olt), 332
BRUNO Giordano, 254, 255, 278, 279, 280, 281
BUFFON Georges Louis Leclerc, 287
BÜRGER Gottfried August, 290, 291, 293
BURKE Edmund, 286
BURNS Robert, 291, 292, 293
BYRON George Gordon, 303, 306

C

CALIDASSA, 108, 140, 141, 142, 185, 203, 220, 222
CALLINOS, 101, 102
CAMÕES Luis DE, 263, 264
CAMPANELLA Tommaso, 280, 281, 285
CATUL *(Caius Valerius Catullus)*, 119, 130
CAVALCANTI Guido, 109
CĂLINESCU George, 24
CERVANTES SAAVEDRA Miguel DE, 244
CIU-ŞU-CEN, 221
CLAUDIU *(Claudius Tiberius Drusus)*, 157
COLERIDGE Samuel Taylov, 307
COLIN Muset, 241, 242
CRASHAW Richard, 277
CRUZ Juan de la 173, 174
CRUZ Juana Inès de la, 284, 285
CUSANUS Nicolaus, 252
CYRANO de BERGERAC Savinien, 254, 255

D

D'ANNUNZIO Gabriele, 325
DANTE Alighieri, 29, 30, 208, 209
DARIO Félix Rubén *Garcia-Sarmiento* zis RUBÉN, 325, 330
DE QUINCEY Thomas, 307
DE SANCTIS Francesco, 280
DESCARTES René, 278, 279
DÉVOLVÉ J., 48
DIMA Alexandru, 228, 229
DOM DINIS, 230, 232

DONNE John, 281, 282, 283
DU-FU, 94, 96, 123, 142, 143, 220
DÜRER Albrecht, 179, 180

E

ELIOT Thomas Stearns, 335
EMINESCU Mihai, 23, 24, 38, 132, 240, 265, 297, 302, 306
ESCHIL, 101
ESENIN Serghei Aleksandrovici, 328
EZDRA, 177
EZECHIEL, 83, 84, 149, 175, 178

F

FAGUET Émile, 30
FICINO Marsilio, 214
FOSCOLO Ugo, 289
FRANCE Anatole (pseudonimul lui *Anatole François Thibault*, 179
FRANCISC din Assisi, 184, 185, 186, 187
FRAY Luís de LEON, 217

G

GALILEI Galileo, 278
GARCÍA LORCA Federico, 335
GAUTIER Theophile, 309, 310
GEORGE STEFAN, 324, 325
GOETHE Johann Wolfgang, 181, 235, 297, 299
GÓNGORA Y ARGOTE Luis DE, 267, 271, 272, 273, 281, 325
GRACÍAN Y MORALES Baltasar, 261
GRAY Thomas, 289
GRILLPARZER Franz, 202
GUILLÉN Nicolás, 330
GUINIZELLI Guido, 207, 208

H

HAFIZ (pseudonimul lui *Şamseddin Mohamed*), 222, 252, 253, 259, 260, 263
HÂLA, 115
HEINE Heinrich, 293, 324
HERDER Johann Gottfried, 228, 296
HÉRÉDIA José Maria DE, 311
HERIMON, 145
HESIOD, 17, 150
HEYM Georg, 332
HÖLDERLIN Friedrich, 303
HOMER, 50, 135, 318
HORAŢIU *(Quintus Horatius Flaccus)*, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 92, 93, 145, 152, 153, 154, 158, 196, 197, 213, 237
HUART Gaston, 26
HUGO VICTOR, 303, 304, 305

I

IACOPONE DA TODI, 187
IBN-ARABI, 173
IBN-AR-RUMI, 210
IBN-FARID, 169, 170, 172, 173, 174, 210
IBN-HAZM, 201, 212
IBN-ŞARAF, 186, 222, 223, 224, 225
IBN-TUFAIL Abu Bekr (latinizat *Abubacer*), 314
IMHOTEP, 82
IMRULKAIS, 199, 210, 234
IOAN DIN PATMOS, 176
IPPONATHAS, 240, 242
ISAIIA, 83, 84, 85, 175
IUVENAL *(Decimus Iunius Iuvenalis)*, 154, 176, 240

J

JAMÎL, 200, 201
JAMMES Francis, 185
JAUFRÉ Rudel, 201, 202, 204, 205, 212
JOHNSON Samuel, 288, 289

K

KABÎR, 172
KEATS John, 298
KHAYYĂM Omar, 194, 195
KIKAKU, 276
KLEIST Heinrich VON, 29

L

LAMARTINE Alphonse DE, 306
LAO-TSE, 76, 77
LECONTE DE LISLE, 310, 311
LEIBNIZ Gottfried Wilhelm, 262, 278, 296
LEONARDO DA VINCI, 180, 181, 182, 252
LEOPARDI Giacomo, 23, 299, 301, 302, 303
LERMONTOV Mihail Iurievici, 298, 306
LÉVY-BRUHL Lucien, 11
LI TAI-PE, 68, 69, 93, 94, 95, 100, 123, 221, 237
LORENZO DE MEDICI, *Magnificul*, 196, 197, 213, 239
LUCIAN DIN SAMOSATA, 31
LUCREȚIU *(Titus Lucretius Carus)*, 146
LULLUS Raymundus (numele latinizat al lui *Lull Ramón*), 173
LU-YEN, 221
LYLY John, 267, 272

M

MACEDONSKI Alexandru, 312
MACHADO Y RUIZ Antonio, 335
MACPHERSON James, 294
MAIAKOVSKI Vladimir Vladimirovici, 333
MALLARMÉ Stéphane, 318, 319, 320, 324, 325, 326
MANUCERI, 270, 273
MARINO Giambattista, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 285
MARTIAL *(Marcus Valerius Martialis)*, 158, 159
MELANTHIOS, 149

MICHELANGELO Buonarroti, 180, 197, 214, **216**, 217
MIMNERM DIN COLOFON, 117
MOLIÈRE (pseudonimul lui *Jean-Baptiste* ***Poquelin***), 158
MORSIMOS, 149
MUSSET Alfred DE, 132
MÜLLER-FREIENFELS Richard, 17, 18

N

NAKKIRAR, 116, 117
NERUDA Pablo, 330
NEZAMI ARUZI, 223, 224
NIETZSCHE Friedrich, 148
NOVALIS (pseudonimul lui *Friedrich Leopold* ***von*** *Hardenberg*), 290, 294, 295

O

ORLÉANS Charles D', 270
OSSIAN, 294
OVIDIU *(Publius Ovidius Naso)*, 81, 106, **107, 108**, 119, 121, 145, 168

P

PARMENIDE, 77, 78, 279
PASCAL Blaise, 278
PETRARCA Francesco, 169, 199, 205, 210, **211, 212**, 213, 214, 217, 224, 225, 226, 227, 230, **234, 252**, 269
PINDAR, 102, 103
PLATON, 136, 138, 140, 167, 216, 220, 299
PLOTIN, 167
POE Edgar Allan, 312, 323
PROPERȚIU *(Sextus Aurelius Propertius)*, 119, **120**, 132
PTAHOTEP, 47, 48, 57, 58

Q

QUEVEDO Y VILLEGAS (Francisco GOMEZ DE), 273, 274, 275

R

RAYMOND Marcel, 21
RENOIR Auguste, 145
RILKE Reiner Maria (pseudonimul lui *René Maria Rilke*), 325, 328, 329, 330, 333
RIMBAUD Jean Nicolas Arthur, 320, 321, 322
ROMANOS MELODUL, 187
RONSARD Pierre DE, 237, 238, 239
RUMI Djelaleddin, 170
RUTEBEUF, 242, 243, 244, 245, 246, 247

S

SAADI Muslihiddin, 244, 245
SAFO, 117, 118, 137, 138, 140, 220, 299
SAMUEL Ibn NAGDILAH, 171
SANDBURG Carl, 330, 331
SAVONAROLA Girolamo, 13
SCÈVE Maurice, 216
SCHERER Wilhelm, 27
SCHILLER Friedrich VON, 167, 168, 189, 293
SCHLEGEL August Wilhelm VON, 164, 165
SCHLEGEL Friedrich, 165
SEMONIDES din AMORGOS, 150, 151, 154, 233
SENECA Lucius Annaeus, 157
SERVANDO João, 231
SHAKESPEARE William, 217, 218, 280
SHELLEY Percy Bysshe, 303, 304
SIDNEY Philip SIR, 216, 226, 227
SIMMEL Georg, 287, 288
SOFOCLE, 78, 131
SOLOMON, 49, 50, 51, 55, 56, 57, 58, 59, 61, 64, 66, 68
SOLON, 98, 99, 100, 101, 102
SPINOZA Baruch, 278
SPRANGER Eduard, 202, 203

T

TASSO Torquato, 261, 263, 264
TEOCRIT, 299
TERESA DE AVILA, 173
THOMAS Dylan Marlais, 335
TIBULLUS Albius, 91, 92, 93
TILGHER Adriano, 71
TIRTEU, 29, 101, 102
TOFFANIN Giuseppe, 268
TRAKL Georg, 332

U

UNGARETTI Giuseppe, 335

V

VALÉRY Paul, 325, 326, 327, 328, 332, 333
VERLAINE Paul, 142, 316, 317, 318, 319, 320, 325
VIANU TUDOR, 328
VICO Giovanni Giambattista, 12, 87
VIGNY Alfred DE, 305
VILLON François, 13, 245, 247
VIRGILIU *(Publius Vergilius Maro)*, 86, 87, 137, 138, 140, 141, 146, 220, 299
VOSSLER Karl, 175

W

WALTHER von der VOGELWEIDE, 191, 192, 193, 194, 234, 236
WALZEL Oskar, 22, 164
WARREN Austin, 282
WELLEK René, 282
WHITMAN Walt, 323, 325, 328, 330, 331
WINCKELMANN Johann Joachim, 167
WORDSWORTH William, 300, 301, 302
WORRINGER Wilhelm, 12, 36

Y

YEATS William Butler, 325
YOUNG Eduard, 289, 294

Z

ZARATHUSTRA, 104
ZENON DIN ELEEA, 326

CUPRINS

Cuvînt introductiv 5

ORIGINILE
FENOMENULUI LIRIC

LIRISMUL COLECTIV

Cîntecele de muncă 15
Cîntecele magice 20
Cîntecele războinice 26
Cîntecele de prietenie 31
Imnurile către puterile naturii 36

PRIMUL STADIU DE EMANCIPARE
A FENOMENULUI LIRIC

Lirismul individual 43
Lirica reflexiei:
Începuturile poeziei gnomice 46
Poezia deşertăciunilor 55
Cîntarea plăcerilor 61
Lirica filozofică 73

OMUL ŞI SOCIETATEA ÎN CADRUL LIRISMULUI INDIVIDUAL

Lirica profetică 80
Poezia antirăzboinică 89
Elegia civică şi poezia patriotică 97
Elegia captivităţii şi a exilului 104

TEMELE LIRICE MAJORE

Iubirea 111
Moartea 125
Natura 134

LIRISMUL SATIRIC

Moduri de manifestare 147

ASPECTE ALE GENULUI LIRIC
LA POPOARELE MODERNE
DE LA PRIMELE MANIFESTĂRI
PÎNĂ LA SFÎRŞITUL RENAŞTERII

Lirica gnostică 167
Lirica apocaliptică 175
Laudele 183
De la motivul deşertăciunilor la pesimismul modern 189
De la *qasîda* arabă la poezia platonică . . . 198
Melancolie şi natură 220
Spiritul poeziei populare 228
Poetul famelic şi vagant 240

SENSUL LIRIC
LA POPOARELE MODERNE
DE LA SFÎRŞITUL RENAŞTERII PÎNĂ ASTĂZI

Lirica lui „nu ştiu ce“ 259
Manierismul 266
Lirica gnoseologică 278

INCEPUTURILE FANTEZIEI MODERNE

Lirica macabrului şi a nopţii 286
Coordonatele evadării 296
Structurile contopirii 308

FORME LIRICE ÎN VEACUL XX

Poezia „comunicărilor“ 323

Bibliografie recomandată 337
Indice de nume 341

Lector : VICTOR ZEDNIC
Tehnoredactor : MARIANA PUȘCAȘU

Apărut 1972. Comanda nr. 240.
Coli de tipar 22.

Tiparul executat sub comanda nr. 2162 la Intreprinderea poligrafică „13 Decembrie 1918", str. Grigore Alexandrescu nr. 89–97 București, Republica Socialistă România.

„Prin soliditatea osaturii, vizibilă în rigoarea articulațiilor ce o alcătuiesc, dar mai ales prin amploarea cercetării întreprinsă cu finețe analitică și spirit de sinteză acupra evoluției și formei genului liric, cartea aceasta — distinsă cu unul din premiile Uniunii Scriitoriilor pe anul 1968 — se înfățișează ca rezultat al unei îndelungi elaborări și reflectări asupra fenomenului poetic.

Ea se constituie astfel ca expresia finală a unor mai vechi și statornice preocupări, cîtuși de puțin subsidiare în activitatea autorului, pe care acum, prin litera tiparului, vine a le fructifica și hotărnici. O asemenea cercetare solicită de la bun început din partea celui decis a făptui nu numai scrupul științific și discernămînt, simț al valorii și erudiție, ci, în mod nu mai puțin esențial, aptitudinea de a vibra cu intensitate în fața celor mai decantate sonuri lirice produse de-a lungul secolelor. Edgar Papu probează aceste calități și în cuprinsul prezentului volum."

ADRIAN ANGHELESCU
(„Scînteia", 8 mai 1969)

Lei 8,25